

**GEORG FISCHER
STEPHAN KLINGNER
MALTE ZILL**

MONOPOLE IM MEDIENINDUSTRIELLEN KOMPLEX?

Verwertungsgesellschaften
gestern, heute, morgen



BÜCHNER

MONOPOLE IM MEDIENINDUSTRIELLEN KOMPLEX?

**GEORG FISCHER, STEPHAN KLINGNER,
MALTE ZILL (HG.)**

**MONOPOLE IM
MEDIENINDUSTRIELLEN
KOMPLEX?**

Verwertungsgesellschaften gestern, heute, morgen



BÜCHNER-VERLAG
Wissenschaft und Kultur

Georg Fischer, Stephan Klingner, Malte Zill (Hg.)
Monopole im medienindustriellen Komplex?
Verwertungsgesellschaften gestern, heute, morgen

ISBN (Print) 978-3-96317-292-2

ISBN (ePDF) 978-3-96317-838-2

DOI 10.14631/978-3-96317-838-2

Erschienen 2023 bei: Buechner-Verlag eG, Marburg

Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg | rn

Bildnachweis Umschlag: photocase.de © kallejipp (Ausschnitt)

Printausgabe:

Druck und Bindung: Schaltungsdienst Lange oHG, Berlin

Die verwendeten Druckmaterialien sind zertifiziert als FSC-Mix.

Printed in Germany



Dieses Werk erscheint unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY 4.0:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

www.buechner-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

Monika Dommann
Vorwort 7

Malte Zill, Stephan Klingner, Georg Fischer
Gesellschaften der Verwertung 9

I. HERAUSGEFORDERTE MONOPOLE? VERWERTUNGSGESELLSCHAFTEN UND IHRE ALTERNATIVEN

Fabian Rack
**Verwertungsgesellschaften und Open Content –
 Schnittmengen und Friktionen** 33

Konstantin Hondros
Angebote alternativer Verwertungsgesellschaften 57

Mihail Miller, Stephan Klingner
**Die Dynamisierung des Marktes musikalischer
 Urheberrechte durch direkte Mitgliedschaften
 in ausländischen Verwertungsgesellschaften** 79

II. VERWERTUNGSGESELLSCHAFTEN IN GESELLSCHAFTLICHER UND HISTORISCHER ENTWICKLUNG

Ulrike Luttenberger
**Transformationsprozesse der Verwertungsgesellschaft
 in Senegal: Vom Bureau Sénégalais du Droit d'Auteur (BSDA)
 zur Société Sénégalaise du Droit d'Auteur
 et des Droits Voisins (SODAV)** 115

Malte Zill

Die »Musikdenunzianten« der STAGMA und die NS-Zensur 143

Christine Fischer

**Pauline Viardot-Garcias musikalische Autor_innenschaften –
Beobachtungen zu Urheber_innenrecht, Gender, Genie
und Musik im Paris der Mitte des 19. Jahrhunderts** 163

III. STUDIEN ZU PRAKTIKEN DER VERWERTUNGSGESELLSCHAFTEN

Sabine Richly

**Digitale Transformation der
Text-/Bild-Verwertungsgesellschaften. Die Entwicklung
eines passenden Reifegradmodells** 189

Jonas Weigel

**Die Berechtigten der GVL –
Kollektive Rechtswahrnehmung und ihre Interessenkonflikte** 213

Rudolf Leška, Michal Tomčík, Pavel Zahrádka

**Sozial-, Kultur- und Bildungsdienstleistungen
der tschechischen Verwertungsgesellschaften
aus der Perspektive ihrer Benefizient_innen** 231

Autorinnen und Autoren 263

Vorwort

Monika Dommann

Ein Blick auf die Hinterbühnen des Starsystems

Die vordergründig langweiligen Dinge müsse man studieren, schrieb die Infrastrukturforscherin Susan Leigh Star. Indem Listen, Klassifikationen, Datenbanken und Informationssysteme gegen den Strich gebürstet werden, entlocke man diesen vordergründig trockenen Dokumenten wichtige Hinweise zum Verständnis der dahinter liegenden Kulturen.

Wer Verwertungsgesellschaften studiert, kriegt ein anderes Bild der Medienindustrie als jene, die primär auf die Bühnen des Starsystems mit ihren Billie Eilishs, Igor Levits oder Juli Zehs blicken. Wer sich die Lizenzverträge, Abrechnungsschlüssel, Verteilungspläne, Bewertungsmechanismen und die damit einhergehenden Konflikte von Verwertungsgesellschaften wie der GEMA, der VG Wort oder der Verwertungsgesellschaft der Film- und Fernsehproduzenten genauer anschaut, erhält Einblicke in die Mechanismen der Kultur- und Medienindustrie – abseits des Scheinwerferlichts des Starsystems.

1998 unterzeichnete der amerikanische Präsident Bill Clinton den Digital Millennium Copyright Act (DMCA), der auch in Europa hohe Wellen warf. Erstmals gerieten die juristischen Spezialgebiete der *Intellectual Properties* in die Aufmerksamkeit einer breiteren Öffentlichkeit. Dem durch Interessengruppen der Musikindustrie und der Filmproduzenten vorgebrachten Narrativ einer für Urheber_innen überlebensnotwendig gewordenen Absicherung ihrer Rechte im Internetzeitalter stand die Kritik von User_innen, Piratenparteien und der New Economy des Silicon Valley gegenüber. Als ich mich um die Jahrtausendwende dafür anfang zu interessieren, wie sich der mediale Wandel bei früheren technischen Umbrüchen (wie Phonograph,

Radio, Tonband, Xerox) auf die Gestaltung des Copyrights ausgewirkt hatte, bin ich erstmals auf die zentrale Bedeutung der Verwertungsgesellschaften (Collection Societies) gestolpert und habe sehr schnell gemerkt, dass in der Analyse dieser Organisationen ein Schlüssel zum Verständnis der divergierenden Interessen innerhalb der Medienindustrie steckt. Wer profitiert vom Schutz der Copyrights? Welche Kulturen sind überhaupt im Tantiemensystem erfasst und welche bleiben außen vor?

Die folgenden Beiträge bieten jenseits von mediatisierten und skandalisierten Konflikten (die in der Regel genauso schnell wieder von der Bildfläche verschwinden, wie sie aufgekocht sind) kritische Analysen zum Verständnis des Wandels von Verwertungsgesellschaften angesichts von derzeit dynamischen medialen und regulatorischen Umgebungen. Der Blick auf aktuelle Herausforderungen wird durch historische Perspektiven ausgeweitet und vertieft. Die Gestaltung der digitalen Transformation unter Beteiligung der Zivilgesellschaft ist als Entscheidungsgrundlage zwingend auf interdisziplinäre Forschung und den Austausch zwischen der Wissenschaft und der Praxis, wie sie in den folgenden Beiträgen beispielhaft geleistet werden, angewiesen. Denn eines lehrt die Geschichte: Gewisse Akteursgruppen sind besser organisiert als andere. Ein gerechtes System zur Verteilung von Kulturtantiemen ist auf die Partizipation aller angewiesen.

Gesellschaften der Verwertung

Malte Zill, Stephan Klingner, Georg Fischer

1. Eine Organisation zur Verwertung von Urheberrechten

Der Gründungsmythos der Verwertungsgesellschaften, auf den sich die Organisationen selbst gerne berufen, ist der sogenannte »Zuckerwasser-Streit« aus dem Jahre 1847. Der französische Komponist Ernest Bourget trank in einem Pariser Café ein Glas des damaligen Modegetränks Zuckerwasser, als er eine ihm bekannte Melodie wahrnahm: Die Band des Cafés spielte ein Stück, das er komponiert hatte. Bourget weigerte sich daraufhin, dem Wirt das bestellte Zuckerwasser zu bezahlen. Er begründete seinen Widerstand mit einem Vergleich der Dienstleistungen: So wie der Wirt für das Servieren des Zuckerwassers, so müsse auch Bourget als Urheber für die Nutzung seiner Komposition entlohnt werden. Der Wirt entgegnete, er bezahle bereits die Band, die Sache sei für ihn damit erledigt. Es kam zum Streit, der nicht vor Ort gelöst werden konnte und wenig später vor Gericht landete. Der Gerichtsstreit ging zugunsten Bourgets aus, der Komponist kassierte im Nachhinein Lizenzzahlungen für die Aufführung seiner Werke in dem besagten Café.

Doch damit nicht genug: Für eine unabhängig von Einzelfallentscheidungen und in größerem Maßstab umsetzbare Rechtswahrnehmung gründete Bourget 1851 zusammen mit zwei Kollegen die erste Verwertungsgesellschaft Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM). In dieser schlossen sich Autor_innen, Komponist_innen und Verlage zur kollektiven Wahrnehmung von Urheberrechten zusammen. Nach diesem Vorbild entstanden weitere Verwertungsgesellschaften, darunter etwa im

Jahr 1903 die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT, Vorläuferorganisation der heutigen GEMA) oder 1914 die US-amerikanische American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP).

Definieren lassen sich VGen¹ als Organisationen, die im Auftrag von Urheber_innen und Rechteinhaber_innen die monetäre Verwertung urheberrechtlich geschützter Werke übernehmen. Das Grundprinzip ist einfach: Wie oben skizziert sah sich der Komponist Bourget mit dem Problem konfrontiert, dass er keinen Vertrag mit dem Wirt (beziehungsweise mit der Band im Café) über die Nutzung seiner Komposition ausgehandelt hatte – Bourgets (provokanter) Vorschlag, die Nutzung des Musikstücks einfach mit dem Servieren des Zuckerwassers zu vergelten, führte nicht zum Vertragsschluss sondern zum Streit. In VGen tun sich Urheber_innen und Rechteinhaber_innen im Kollektiv zusammen, um ihre Position in solchen Konflikten zu stärken und ihre Rechtewahrnehmung treuhänderisch zu organisieren: VGen vertreten Kreative, Verlage und Produktionsfirmen, schließen in deren Namen Verträge mit Werknutzenden ab, treiben die Vergütungen für die Werknutzungen ein und schütten das eingesammelte Geld nach Abzug einer Aufwandspauschale an die Berechtigten aus. Würden sich diese jeweils selbst darum kümmern, hätten sie zwar viel Einfluss auf die Gestaltung der einzelnen Verträge, sie müssten aber jede einzelne Werknutzung in allen möglichen Spielstätten und Übertragungswegen überblicken und dafür sorgen, dass die werknutzende Seite tatsächlich bezahlt. Dieser Aufwand ist auf individueller Ebene für die meisten Einzelpersonen und rechteinhabenden Firmen einfach zu groß.

VGen reagieren damit auf einen Bedarf, der in Gesellschaften auftritt, in denen Geschäftsmodelle zur Monetarisierung von Immaterialgüterrechten eine hohe Relevanz haben und sich fortlaufend ausdifferenzieren. Das sind in Deutschland neben der Musik vor allem die kreativen und medialen Bereiche Film, Funk und Fernsehen, Bücher, Texte und Wortbeiträge sowie bildende und darstellende Künste. In diesen haben sich VGen mit verschie-

1 Im Weiteren benutzen wir das Kürzel »VG« zur Bezeichnung einer Verwertungsgesellschaft (im Plural: »VGen«). Das reflektiert auch die Eigenbezeichnungen der Organisationen, etwa bei der VG Wort oder der VG Bild-Kunst.

denen Ausrichtungen etabliert. Tabelle 1 (S. 12–13) zeigt die in Deutschland derzeit zugelassenen VGen. Die Tabelle orientiert sich an der Darstellung des Deutschen Patent- und Markenamts (DPMA) und trägt die Einnahmen der VGen auf Grundlage ihrer Transparenzberichte zusammen.

Wie die tabellarische Übersicht zeigt, sind VGen in zahlreichen kreativen und medialen Bereichen aktiv. Eine Gründung neuer VGen ist zudem möglich, wie etwa die C3S, positioniert als Alternative zur GEMA, oder der Vorschlag Karl Riesenhubers für eine sogenannte »Daten-GEMA«² zeigen. Außerhalb der jeweiligen Branchen sind die meisten VGen aber weitestgehend unbekannt.³ Ein Grund dafür liegt sicher in ihrem geräuscharmen und hintergründigen Auftreten: VGen sind als Organisationen daran interessiert, möglichst wenig Friktion bei der Wahrnehmung der vertretenen Rechte zu erzeugen. Ihre Rolle verstehen sie als Vermittlerinnen zwischen Werknutzenden und Berechtigten, deren gegenläufige Interessen sie durch tariflich festgelegte Lizenzzahlungen zu befrieden suchen. Der Idealzustand einer VG liegt demnach in der möglichst reibungslosen juristischen, technischen und organisatorischen Überwachung von oftmals sehr kleinteiligen Lizenzgefügen.

2 Riesenhuber, 2018.

3 Noch weniger bekannt sind die *Verwertungseinrichtungen*, die als Unterorganisationen einzelnen oder mehreren VGen gemeinsam gehören und diesen entsprechend zuarbeiten. Sogenannte »abhängige« Verwertungseinrichtungen werden ebenfalls vom DPMA kontrolliert und müssen entsprechende Transparenzberichte veröffentlichen. In Deutschland gibt es derzeit sieben abhängige Verwertungseinrichtungen: Als besonders wichtig gilt hier etwa die Zentralstelle für private Überspielungsrechte (ZPÜ), die verwertungsgesellschaftsübergreifend Vergütungsansprüche wahrnimmt, die durch die Nutzung im Rahmen der Privatkopie entstehen. Neben den abhängigen agieren hierzulande zwei »unabhängige« Verwertungseinrichtungen, die mit Gewinnerzielungsabsicht arbeiten dürfen. Auch sie unterstehen der Aufsicht des DPMA.

Verwertungsgesellschaft	Rechte und Bereich	
AGICOA (Association de Gestion Internationale Collective des Oeuvres Audiovisuelles) [gegr. 1981]	Leistungsschutzrechte aus der Produktion von Film- und Fernsehsendungen	
Corint Media (ehemals VG Media) [gegr. 2001 als VG Media]	Leistungsschutzrechte im Presseverlagswesen und Rundfunk	
GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte) [gegr. 1933 als STAGMA (Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte); Vorgänger: GDT (Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, gegr. 1903); GEMA (Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte, gegr. 1915)]	Urheberrechte im Musikbereich	
GÜFA (Gesellschaft zur Übernahme und Wahrnehmung von Filmaufführungsrechten) [gegr. 1976]	Urheber- und Leistungsschutzrechte von Erotik- und Pornofilmen	
GVL (Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten) [gegr. 1959]	Leistungsschutzrechte in Musik, Theater, Film, Hörspiel und weiteren Bereichen	
GWFF (Gesellschaft zur Wahrnehmung von Film- und Fernsehrechte) [gegr. 1982]	Urheber- und Leistungsschutzrechte im Film- und Fernsehbereich	
GWVR (Gesellschaft zur Wahrnehmung von Veranstalterrechten) [gegr. 2014]	Leistungsschutzrechte im Musikveranstaltungswesen und zur Auswertung von Live-Aufnahmen	
TWF (Treuhandgesellschaft Werbefilm) [gegr. 2008]	Urheber- und Leistungsschutzrechte in der Werbefilmindustrie	
VFF (Verwertungsgesellschaft der Film- und Fernsehproduzenten) [gegr. 1979]	Leistungsschutzrechte in Film und Fernsehen	
VG Bild-Kunst [gegr. 1968]	Urheberrechte in den Bereichen der bildenden und visuellen Künste	
VGf (Verwertungsgesellschaft für Nutzungsrechte an Filmwerken) [gegr. 1981]	Filmverleih und Lizenzwesen	
VG Musikedition [gegr. 1966]	Urheberrechte an Musiknoten	
VG Wort [gegr. 1958]	Urheber- und Leistungsschutzrechte von belletristischen, journalistischen, dramatischen und wissenschaftlichen Textwerken	

Tabelle 1: Verwertungsgesellschaften in Deutschland

	Mitgliederstruktur	Einnahmen 2020
	Filmproduzent_innen	Ca. 23,7 Mio. Euro
	Presseverlage sowie Rundfunksender	Ca. 54,4 Mio. Euro
	Komponist_innen, Textdichter_innen und Verlage	Ca. 950 Mio. Euro
	Urheber_innen, Filmproduzenten_innen, Inhaber_innen von Filmherstellerrechten und sonstige Leistungsschutzberechtigte	Ca. 10,7 Mio. Euro
	Produzent_innen, Interpret_innen, Schauspieler_innen, Sprecher_innen, etc. sowie dazugehörige Firmen	Ca. 216 Mio. Euro
	Produzent_innen, Schauspieler_innen und weitere	Ca. 122 Mio. Euro
	Konzertveranstalter_innen und Produzent_innen sowie entsprechende Firmen	Aufgrund der erst 2014 erfolgten DPMA-Zulassung und der Coronapandemie 2020 keine nennenswerten Einnahmen.
	Regisseur_innen, Kameraleute, etc. sowie Leistungsschutzberechtigte	Ca. 15 Mio. Euro
	Auftragsproduzent_innen von öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten und private Sendeunternehmen sowie Fernsehveranstalter_innen	Ca. 53,5 Mio. Euro
	Künstler_innen, Fotograf_innen, Zeichner_innen, Architekt_innen und weitere	Ca. 109 Mio. Euro
	Filmhersteller_innen, Regisseur_innen, Verleihfirmen, Lizenzhändler_innen	Ca. 16,8 Mio. Euro
	Verlage, Komponist_innen und Textdichter_innen sowie Herausgeber_innen von Musiknotenwerken	Ca. 8,3 Mio. Euro
	Autor_innen und Verlage	Ca. 210 Mio. Euro

In den allgemeinen gesellschaftlichen Diskurs gelangen VGen dagegen nur dann, wenn es eine Auseinandersetzung – also Friktion – gibt, die genug medialen Neuigkeitswert besitzt, dass über die VG berichtet werden kann. Schon der »Zuckerwasser-Streit« zeigt, dass Konflikte von Beginn an eine wesentliche Rolle im Sprechen über VGen spielen. Das kann zum Beispiel der langjährige Streit zwischen der GEMA und dem US-amerikanischen Streaming-Portal YouTube sein, der sich um die Höhe der Vergütung von abgerufenen Streams drehte und 2016 durch einen Vertragsschluss der Parteien, allerdings ohne Veröffentlichung genauer Zahlen, beigelegt wurde. Ein weiteres Beispiel ist der der aktuelle Streit zwischen Corint Media (ehemals VG Media) und Google um die genaue Vergütungshöhe für die Einblendung und Verfügbarmachung von Presseerzeugnissen in Google-Suchanfragen. Die beiden Beispiele illustrieren darüber hinaus, dass (monetär relevante) Werknutzungen stark von verfügbaren Technologien abhängig sind: Gerade die digitale Transformation hat neue Arten von Werken, Distributions- und Aufführungsformen sowie interaktive Nutzungsweisen ermöglicht, für die VGen Tarife, Monitoring- und Eintreibverfahren sowie Ausschüttungsmodalitäten erarbeiten und fortlaufend anpassen. Auf der anderen Seite wirken VGen auf die Rechtsentwicklung ein, etwa in Form politischer Interessensvertretung oder durch Rechtsauslegung, -anwendung und -durchsetzung mittels gerichtlichem Streit.

VGen können auch auf kulturelle Praxis Einfluss nehmen. Ein Beispiel ist der auf dem Umschlag dieses Bandes abgebildete Straßenmusiker: Die GEMA duldet bis 2020 die Praxis der Straßenmusik, bestand jedoch darauf, die Interpretation urheberrechtlich geschützten Materials zur Unterhaltung vorbeiflanierender Passant_innen in der Fußgängerzone als eine prinzipiell gebührenpflichtige Nutzung zu begreifen.⁴ Würde die GEMA

4 In § 3, Nr. 2 des Generalvertrages zwischen GEMA und der Bundesvereinigung der Musikveranstalter e.V. war zu lesen, dass die »GEMA [...] ohne Anerkennung einer Rechtspflicht für Musikaufführungen von Straßenmusikanten keine Aufführungstantemen beanspruchen« werde, zit. n. Straßenmusik – was Du beachten solltest, <https://www.amazona.de/strassenmusik-worauf-muss-man-achten/>, letzter Aufruf: 28.7.2022. Im aktuellen Gesamtvertrag, der aus dem Oktober 2020 datiert, fehlt diese Klausel, s. Gesamtvertrag 151000010, <https://www.gema.de>.

in Zukunft für diese Nutzung eine Gebühr eintreiben, wären weitreichende Konsequenzen für die kulturelle Praxis der Straßenmusik zu erwarten. Die Fallabgrenzung kann dabei schon jetzt heikel werden: So drohte einem Straßenmusiker in Leipzig eine Nachzahlung, nachdem er in sozialen Medien zum Besuch seines Auftritts eingeladen hatte.⁵ Die emotionalisierte Berichterstattung über diesen Vorfall ist zudem ein Beispiel für die oftmals spannungsgeladene Beziehung der VGen mit Medien.

2. Monopole im medienindustriellen Komplex?

Auch der besondere Status als faktische Monopole, den VGen in Deutschland und anderen Ländern innehaben, spielt hier eine Rolle: Innerhalb ihrer jeweiligen medienindustriellen und -rechtlichen Bereiche agieren VGen im Wesentlichen monopolistisch und konkurrenzlos.⁶ Ihre Quasi-Monopole begründen die VGen zumeist mit Effizienzargumenten und einer Stärkung ihrer Position als Interessensvertreterin. Die Natur einer monopolistisch arbeitenden Wirtschaftsorganisation wird regelmäßig medial problematisiert und zudem juristisch durch umfassende staatliche Aufsicht

de/fileadmin/user_upload/dokumente/musiknutzer/gsvt/B/Bundesvereinigung_der_Musikveranstalter_1510000100_GV_2021.pdf, letzter Aufruf: 28.7.2022.

- 5 Blinder Leipziger Musiker muss Gema-Gebühren nachzahlen, <https://www.mdr.de/nachrichten/sachsen/leipzig/leipzig-leipzig-land/blinder-musiker-sachsenbruecke-gema-gebuehren-100.html>, letzter Aufruf: 28.7.2022; Blinder Straßenmusiker muss GEMA-Strafe zahlen, <https://www.bild.de/regional/leipzig/leipzig-news/leipzig-blinder-strassenmusiker-muss-gema-strafe-zahlen-77502726.bild.html>, letzter Aufruf: 28.7.2022.
- 6 Der Monopol-Begriff wird innerhalb des Bands vor allem auf den organisationalen Charakter von VGen angewendet, im Zusammenhang mit Immaterialgüterrechten ist die Monopolperspektive aber noch in anderer Weise interessant: Auch Urheberrechte sind zeitlich befristete Monopole, die den Urheber_innen zur Kontrolle und Verwertung ihrer Werke als Eigentumsrechte zugestanden werden. In Deutschland etwa gilt der Urheberrechtsschutz bis 70 Jahre nach dem Tod der Urheber_innen und kann dementsprechend auch Erb_innen übertragen werden. Insofern hat man es bei urheberrechtsbezogenen VGen mit einer Verschaltung von Monopolen auf verschiedenen Ebenen zu tun.

sowie Einschränkungen der Geschäftsfreiheit (wie dem doppelten Kontrahierungszwang⁷) beantwortet. Das DPMA beaufsichtigt daher VGen, die in Deutschland agieren möchten, befindet über die Zulassung und kontrolliert die Arbeit der VGen. Dafür müssen VGen regelmäßig Transparenzberichte veröffentlichen, die Auskunft über ihre Finanzen, Abrechnungsmodalitäten und Mitgliederstruktur geben.

Trotz – oder wegen – dieser staatlich angeordneten Transparenz werden gerade die großen VGen von Außenstehenden oder Anspruchsgegner_innen oftmals als schwer durchdringbar, starr und unbeweglich – eben übermäßig bürokratisch – wahrgenommen. VGen agieren aber nicht unbeeindruckt von den Veränderungen in ihrer Umwelt. Sie passen sich regelmäßig neuen Gegebenheiten an, sofern sich für sie neue Relevanzen daraus ergeben. Neben technologischen Innovationen sind dies zumeist rechtliche Veränderungen: Zuletzt etwa durch das 2016 in Kraft getretene Verwertungsgesellschaftsgesetz (VGG), das die internationale Kooperation von VGen innerhalb der Europäischen Union verbesserte, oder das Urheberrechts-Diensteanbieter-Gesetz (UrhDaG) von 2021, welches eine EU-Richtlinie von 2019⁸ umsetzte und insbesondere das Verhältnis zu den digitalen Plattformen (sogenannte »Diensteanbieter«) neu regelte (und dadurch komplexer machte).

Tatsächlich ist die rechtliche und bürokratische Situation, von der VGen ihre Mitglieder entlasten, nicht trivial und mitunter unübersichtlich. Zum Verständnis und zur wissenschaftlichen Analyse hilft es, die Medienindustrie als Komplex zu verstehen, in dessen Zentrum das Lizenzieren, Absichern und Verrechnen von auf Urheberrechten basierenden Werknutzungen stehen. Das ermöglicht es, nicht die materiellen oder immateriellen Produkte (Texte, Bücher, Filme, Musikstücke, etc.) in den Fokus zu nehmen, sondern

7 Unter Kontrahierung ist die Begründung eines Rechtsverhältnisses zu verstehen, in der Regel ein Vertragsverhältnis. VGen unterliegen dabei einem doppelten Zwang zur Kontrahierung. Einerseits unterstehen sie einem Wahrnehmungszwang: Innerhalb ihres Tätigkeitsbereichs müssen sie die Rechte der Berechtigten zu angemessenen Bedingungen wahrnehmen. Andererseits herrscht ein Abschlusszwang für VGen: Das heißt, dass sie jeder Person oder Organisation zu angemessenen Bedingungen Nutzungsrechte einräumen müssen.

8 Europäisches Parlament; Europäischer Rat, 2019.

die diversen Praktiken, die sich um die Verwertung der mit Urheber- und Leistungsschutzrechten geschützten Produkte gruppieren. Gleichzeitig weist der Begriff »Komplex« darauf hin, dass zwischen den medienindustriellen Akteur_innen verschiedenartige Beziehungen bestehen, die den lizenzbasierten Geldfluss aushandeln, strukturieren und sicherstellen. Zugespielt könnte man sagen: Bei den VGen laufen – gerade weil sie hauptsächlich Rechte verwalten, Lizenzgebühren eintreiben und die bürokratischen Prozesse gestalten und etablieren – die Fäden zusammen, über die sich die Medienindustrie als wirtschaftlicher Sektor integriert. Das macht die Organisationsform VG zu einem interessanten und schillernden Untersuchungsobjekt, dem wir uns in diesem Sammelband aus verschiedenen Richtungen nähern.

3. Wissenschaft als Vermittlerin

Wie bereits angedeutet agieren VGen trotz ihrer großen Wirkmacht und wirtschaftlichen Relevanz seit langer Zeit für die Gesellschaft als kaum sichtbare, aber beständige Akteurinnen. Im volatilen Umfeld von Kultur, Wirtschaft, Politik und Recht sind sie stabile Größen, die stetig an Einfluss gewonnen haben. Seit der Gründung der SACEM wächst die Anzahl der VGen und der von ihnen vertretenen Rechtsbereiche kontinuierlich an – ungeachtet wechselnder politischer Systeme, rasanter technischer Entwicklungen und kontinuierlicher Angriffe von Seiten der Anspruchsgegner_innen. Die Parteien stehen sich hier oft unversöhnlich gegenüber: Den Urheberrechtsorganisationen wird meist Ausdehnung und Machtkonzentration vorgeworfen – oftmals verbunden mit Fundamentalkritik an ihren als unübersichtlich, ausufernd oder schlicht dysfunktional angesehenen Strukturen. Die VGen lehnen diese Vorwürfe in der Regel kategorisch ab, belegen ihrerseits moderne Nutzungsszenarien teils mit scharfen Verdikten (etwa »Diebstahl«, »Piraterie«, »Raubkopie«) und stellen auf ihre Funktion als Anwältinnen und Interessensvertretung der Kreativen ab.

So rasant diese Konflikte die mediale Präsenz von VGen ansteigen lassen⁹, so schnell ebbt das Interesse an ihnen wieder ab, wenn eine detaillierte, tiefer gehende Beschäftigung mit ihren Abrechnungsschlüsseln, Verteilungsplänen und Bewertungsmechanismen jenseits einzelner markanter Fälle anstünde. Als Gegengewicht zu einem meist aufgeregt geführten medialen Diskurs könnten wissenschaftliche Betrachtungen eine ausgleichende und bestenfalls werturteilsfreie Position einnehmen. Doch abseits der Rechtswissenschaften¹⁰ finden sich nur wenige wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit VGen – in starkem Kontrast zum Urheberrecht selbst, das mittlerweile vielfach zum Gegenstand interdisziplinärer Forschung geworden ist. Besonders in der jüngeren geschichtswissenschaftlichen Forschung wurde das Urheberrecht beispielsweise bereits in der imperialistischen und protektionistischen Wirtschaftspolitik seiner europäischen Entstehungsländer verortet.¹¹ VGen werden dabei nur in Ausnahmefällen über die Verbreitung von Rechtsdogmatiken hinaus als aktive Akteurinnen in historischen Prozessen wahrgenommen, etwa wenn Michael Birnhack für das britische Mandatsgebiet Palästina die Rolle der britischen Performing Rights Society untersucht¹² oder das ruppige Geschäftsgebaren eines deutschen VG-Vertreters, der in Vertretung europäischer Gesellschaften in Japan Tantiemen einsammelte, für die Gründung einer nationalen japanischen VG 1941 als ursächlich angesehen wurde.¹³

Abgesehen von diesen und anderen Ausnahmen¹⁴ stehen einer einseitigen Fremdbeschreibung von VGen ausgeprägte und umfangreiche Selbstbeschreibungen entgegen: Die häufigste Form der Geschichtsschreibung über VGen sind Jubiläumsbände.¹⁵ Diese sind per Definition selbstreferentiell

9 S. etwa Mertens, 2011 oder Twickel, 2012.

10 Aktuelle rechtswissenschaftliche Arbeiten sind etwa Eckert, 2022; Marz, 2020; Hoßbach, 2020; Li, 2020; Völger, 2020; Di Fabio, 2018; Heinemann, 2017.

11 S. etwa Löhrl, 2010; Siegrist; Löhrl (Hg.), 2011; Peukert, 2016.

12 Birnhack, 2012.

13 Ganea, 2005: 505.

14 Schmidt, 2005; Wiefßner, 2006.

15 Moullier, 2016; Pollock, 2014; Boncompain, 2013; Gerlach, 2011; Keiderling, 2008; Witbraad, 2007; Dümling, 2003; Krones, 1997; SIAE (Hg.), 1972; Lemoine, 1950.

und in der Folge weitestgehend kritikfrei. Sie enthalten in der Regel keine Außenperspektive, etwa von Musikveranstalter_innen oder anderen Nutzer_innen urheberrechtlich geschützter Werke. Entsprechend ist die wegberreitende Studie von Monika Dommann, in der die Geschichte des Urheberrechts und der VGen in einen mediengeschichtlichen Kontext eingeordnet wird, weiterhin eine Ausnahmeerscheinung.¹⁶ Aus wirtschaftswissenschaftlicher Sicht sind die Arbeiten von Ruth Towse¹⁷ ein Ausgangspunkt und auch der Soziologe und Ökonom Michael Hutter¹⁸ regt in einem Lehrbuch eine sozialwissenschaftliche Beschäftigung mit kollektiver Rechtswahrnehmung an, die in den wenigen empirischen orientierten sozialwissenschaftlichen Analysen Niederschlag finden.¹⁹

Es ließe sich damit konstatieren, dass die Relevanz einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit einzelnen VGen sowie des Organisationsprinzips in nationaler, internationaler und fächerübergreifender Perspektive zwar erkannt wurde, die wissenschaftliche Debatte jedoch der breiten gesellschaftlichen Wirkung von VGen bislang nicht gerecht wird. Zudem legt die bisherige wissenschaftliche Analyse einen deutlichen Schwerpunkt auf die Rechteverwertung von Musikstücken und nimmt VGen außerhalb des Musikbereichs sowie das Gesamtgefüge der Verwertungsgesellschaften und -einrichtungen nur sporadisch in den Blick.

16 Dommann, 2014. Derzeit läuft an der Universität Oslo das ERC-Projekt Creative IPR, in dessen Rahmen weitere Forschungsarbeiten im Bereich der VGen-Geschichte durchgeführt werden.

17 Bspw. Towse, 2016.

18 Hutter, 2006.

19 Stadel, 2021; Räuchle, 2018.

4. Zum Inhalt des Bandes

Die Einführung zeigt, dass der mediale und wissenschaftliche Diskurs noch Lücken sowohl hinsichtlich inhaltlicher Breite und Anspruch als auch hinsichtlich wissenschaftlicher Unvoreingenommenheit und disziplinärer Perspektivierung aufweist. Dieser Band verfolgt daher das Ziel, diesem Mangel auf zwei Wegen zu begegnen: Zum einen soll eine möglichst unabhängige Perspektive eingenommen, gleichzeitig sollten Beiträge aus der Innenperspektive von VGen nicht ausgeschlossen werden. Dieser Dichotomie wurde mit einem intensiven, mehrstufigen Peer Review sowie mit Transparenz begegnet, indem auf etwaige Zugehörigkeiten von Autor_innen zu VGen zu Beginn der jeweiligen Beiträge hingewiesen wird. Zum anderen soll aus der Interdisziplinarität der Beiträge heraus eine ganzheitliche wissenschaftliche Sicht auf das Agieren und Wirken von VGen entwickelt werden. Um einer zusammenhängenden Linie zu folgen, gliedern sich die Beiträge dabei in drei inhaltliche Schwerpunkte, welche im Folgenden vorgestellt werden.

4.1 Schwerpunkt I: Herausgeforderte Monopole

Im ersten Abschnitt liegt der Fokus auf den Herausforderungen der historisch gewachsenen Monopolstellung. Das Monopol der VGen wird oft als unangemessene Machthäufung und Marktverzerrung kritisiert. Fehlender Konkurrenzdruck führe zu übermäßiger Bürokratisierung und hindere Reformen, lautet das in diesem Zusammenhang oftmals angeführte Argument. Es ist also zu fragen, wie VGen als beständige Organisationen auf Innovationen unterschiedlicher Natur reagieren, die ihre Organisationsform im Allgemeinen und ihr Monopol im Besonderen in Frage stellen. Dies können sich wandelnde Konstellationen des Rechts sein, wie der Jurist Fabian Rack am Beispiel der Reaktion der GEMA auf die Einführung von Open-Content-Regelungen aufzeigt (s. S. 24ff.). Die Möglichkeit, einerseits Mitglied in einer VG zu sein und andererseits Teile des Werkkorpus frei zur Verfügung zu stellen, konfrontiere die GEMA mit bürokratischen Herausforderungen, so

Rack, da mit der ausschließlichen Vertretung eine zentrale Praxis der kollektiven Urheberrechtsverwertung in Frage gestellt werde.

Eine direkte Folge dieser neuen Rechtspraxis war die Gründung der C3S, einer alternativen aber bisher noch nicht vom DPMA zugelassenen VG, die mit ihrem Fokus auf die nicht exklusive Vertretung von Urheberrechten und dem Einbezug von Open-Content-Lizenzen eine Alternative zum Platzhirsch GEMA aufbauen möchte. Darüber hinaus ist in jüngster Zeit eine ganze Reihe von Dienstleistungsunternehmen entstanden, die sich mit der Lizenzierung von Urheberrechten beschäftigen. Bei diesen Einrichtungen ist jedoch zu fragen, ob sie tatsächlich zu einer VG in Konkurrenz treten und deren Monopol untergraben, oder – wie im Beitrag von Konstantin Hondros (s. S. 42ff.) vorgeschlagen – in nischenartigen Freiräumen operieren, welche von bestehenden VGen nicht besetzt sind. Aus der sozialwissenschaftlichen Perspektive von Hondros handelt es sich eher um symbiotische Organisationen, die in letzter Konsequenz ohne das faktische Monopol der etablierten VGen auch nicht existieren könnten.

Diese externen Herausforderungen können weitreichende Konsequenzen auf das Binnenverhältnis zwischen der bürokratischen Organisation einer VG und ihren Mitgliedern entwickeln. Schließlich liegt im Kern der Kritik an der Monopolstellung der VGen, wie sie beispielsweise die C3S vorbringt, dass Urheber_innen keine alternative Vertretung ihrer Urheberrechte wählen könnten. Ein Vertretungsmonopol im nationalen Rahmen ist mit einer CISAC-Resolution von 1935 in die bilateralen Verträge zwischen nationalen VGen eingegangen.²⁰ Erst seit der EU-Direktive 2014/26/EU ist es Urheber_innen möglich, zu einer vergleichbaren Organisation ins Ausland wechseln. Die wirtschaftlichen Potentiale und Herausforderungen, die sich aus einer Dynamisierung der Konkurrenz um Mitglieder zwischen den internationalen VGen ergeben, untersuchen Mihail Miller und Stephan Klingner in ihrem Beitrag (s. S. 60ff.) mit statistischen Ansätzen.

²⁰ *Stagma-Nachrichten*, Nr. 6, Mai 1935: 97; s. dazu die bislang unveröffentlichte Dissertation *Die STAGMA im ›Dritten Reich‹. Die Instrumentalisierung des musikalischen Urheberrechts im europäischen Kontext* von Malte Zill.

4.2 Schwerpunkt II: Historische und gesellschaftliche Entwicklungen

Der zweite Teil des Bandes widmet sich der historischen Entwicklung des VGen-Monopols und deren Wirkung auf die gesellschaftliche Verortung urheberrechtlich geschützter Werke. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts und mit zunehmender Geschwindigkeit im 20. Jahrhundert hat sich das Organisationsprinzip VG zunächst in Europa und schließlich global ausgedehnt.²¹ Die monopolistische Vertretung eines Rechtsbereichs ist dabei die Regel. Die wenigen Fälle konkurrierender VGen im gleichen Staat und Rechtsgebiet sind meist zusätzlich von Konflikten geprägt – etwa die Trennung der alten GEMA von der GDT 1915²² oder das noch heute bestehende Nebeneinander von ASCAP, SESAC und BMI in den USA.²³ Die bereits oben konstatierte Selbstbezogenheit in der Schaffung historischer Narrative – die erwähnten Jubiläumsbände – lässt in der Regel unbequeme Fragen außen vor. Das wird deutlich, wenn man Fragen nach der Verbreitung der Organisationsform in postkolonialen Kontexten, das Verhältnis zu Staatlichkeit oder Gender-Fragen mit einbezieht.

Die Vielschichtigkeit der hier verschränkten Abgrenzungs- und Übernahmeprozesse in Bezug auf die Organisationsform VG verdeutlicht das Beispiel Senegal, welches Ulrike Luttenberger in ihrem Beitrag schildert (s. S. 86ff.). Mit Hilfe ethnografischer Beobachtungsmethoden zeigt die Autorin, wie die aus der französischen Kolonialherrschaft übernommene Organisationsform VG nun an Bedeutung für die Selbstidentifikation und -bestätigung der lokalen Musiker_innenszene gewinnen kann, indem die staatlich gesteuerte VG durch eine von Musiker_innen gegründete und kontrollierte VG abgelöst wird. Durch qualitative Interviews, teilnehmende Beobachtung und Dokumentenanalyse trägt Luttenberger reichhaltiges Material zusammen, das die langwierige Genese der senegalesischen VG SODAV als Organisation

21 Dommann, 2014. Für einen Überblick über die Geschichte der VGen in Frankreich aus rechtswissenschaftlicher Perspektive s. Schwab, 1989: 7–39.

22 Dümling, 2003: 104.

23 Pollock, 2014: 54–73.

nachvollziehbar macht und dabei den Aneignungsprozess von urheberrechtlichem Wissen durch die beteiligten Musiker_innen selbst herausstreicht.

Mit den Folgen einer staatlichen Kontrolle von VGen beschäftigt sich Malte Zill (s. S. 108ff.). Aus historischer Perspektive untersucht er die Möglichkeit einer Einbindung der musikalischen VG STAGMA in den Zensurapparat der NS-Diktatur. Auch wenn ein totalitäres Regime als Extremfall zu werten ist, das Verhältnis der VGen ist bis heute vielfach ambivalent. So werden sie oftmals von einer breiteren Öffentlichkeit als staatliche oder staatsähnliche Entität wahrgenommen, was sich in der Kritik als übertrieben ›bürokratisch‹ oder ›behördenartig‹ veranschaulichen lässt.²⁴ VGen leiten einen großen Anteil ihrer Autorität aus ihrer staatlichen Legitimation ab und übernehmen mit ihrer Infrastruktur noch heute bereitwillig staatliche Aufgaben. Zuletzt übernahm die GEMA die Verteilung von (staatlichen) Unterstützungsgeldern der Stiftung »Neustart Kultur« zur Linderung der Folgen der Corona-Pandemie an Clubs – eigentlich Anspruchsgegner bzw. Kunden und häufig entschiedene Widersacher der VGen.²⁵

VGen bleiben dennoch meist private Organisationen, die zwar wegen ihres Monopols einer staatlichen Aufsicht unterstehen, ihre Selbstständigkeit darüber hinaus jedoch vehement verteidigen. In diesem Zusammenhang wird in der Regel das Selbstverständnis und die Funktion von VGen als Interessensvertretung ihrer Mitglieder als zentraler Wesenszug der Organisationsform betont. In einer historischen Betrachtung zeigt sich jedoch, dass die frühen VGen zusammen mit dem Urheberrecht selbst keineswegs uneingeschränkt inklusiv waren.²⁶ Diese Binnenstruktur der VGen

24 Etwa während des Streits der GEMA mit YouTube, s. Stade, 2021.

25 Pandemiebedingte Investitionen in Kultureinrichtungen zur Erhaltung und Stärkung der bundesweit bedeutenden Kulturlandschaft, <https://www.gema.de/aktuelles/coronavirus/foerderprogramme-und-kreative-projekte/neustart-kultur/>, letzter Aufruf: 29.7.2022.

26 Die Aufnahme in eine VG, die heute zumindest in Deutschland im Sinne des doppelten Kontrahierungszwangs in § 9 des VGG als Wahrnehmungszwang gesetzlich geregelt und somit weitgehend niederschwellig für Urheber_innen erreichbar ist, war in der Geschichte der VGen immer wieder mit Schranken – etwa Aufnahmeprüfungen oder der Einreichung von Manuskripten zur Überprüfung der professionellen Fähigkeiten (s. Dommann, 2014: 120f.) oder

ist nur unter Bezugnahme auf Vorstellungen von Autorschaft, welche die Entstehung des Urheberrechts bestimmten, erklärbar. Es überrascht nicht, dass die Zuweisung von Autorschaft zum Zeitpunkt der Entstehung der ersten VGen im Frankreich des 19. Jahrhunderts klar männlich konnotiert war, wie die Musikwissenschaftlerin Christine Fischer in ihrem Beitrag am Beispiel der Sängerin und Komponistin Pauline Viardot-García zeigt (s. S. 123ff.). Es liegt nahe zu vermuten, dass sich die Spuren dieser Entwicklung in den Organisationsstrukturen der VGen bis heute nachweisen lassen. Schließlich ist die Frage der Geschlechtergerechtigkeit in VGen bis heute virulent. Noch 2018 waren für den »Deutschen Musikautorenpreis« der GEMA zwanzig Männer und nur eine Frau nominiert, auch die Jury bestand nur aus männlichen GEMA-Mitgliedern.²⁷

4.3 Schwerpunkt III: Studien zu Praktiken der Verwertungsgesellschaften

Schon der kurze Abriss verdeutlicht, welche Fülle an Fragestellungen sich mit dem Gegenstand der VG verknüpfen lassen. Im abschließenden dritten Schwerpunkt werden entsprechend weitere Fallbeispiele vorgestellt, die sich mit diversen Praktiken der VGen aus unterschiedlichen fachlichen Perspektiven beschäftigen. Hier werden weitere Facetten erörtert, die sehr nah an den gegenwärtigen Betrieb der VGen rücken und weitere Schlaglichter auf das immense Forschungspotential beziehungsweise den Forschungsbedarf in Bezug auf diese Organisationsform werfen.

So ist das Monopol als Besonderheit der VGen auch bei wirtschaftlichen Planungen und strukturellen Reformen als wesentlicher Faktor zu berücksichtigen. Dabei sind die eingangs genannten technischen Entwick-

mit Aufnahmegebühren – belegt. Auch die noch heute in der GEMA praktizierte Einteilung der Mitglieder in unterschiedliche Kategorien (s. Nocker; Riemer, 2018) kann als Strukturierung von Deutungshoheit in einer VG verstanden werden.

27 Böttcher, Martin, Kritik an Männerdominanz beim GEMA-Preis, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kritik-an-maennerdominanz-beim-gema-preis-wir-haben-das-100.html>, letzter Aufruf: 28.7.2022.

lungen zu beachten, die mit der Digitalisierung jüngst wieder eine besondere Reaktions- und Anpassungsfähigkeit von den VGen verlangen. Der wirtschaftswissenschaftliche Beitrag Sabine Richlys liefert hier – unter anderem am Beispiel der VG Wort – eine Grundlage dafür, über ein angepasstes Reifegradmodell Lösungen für Herausforderungen der Digitalisierung zu bewerten und zu entwickeln, vor die sich VGen gegenwärtig gestellt sehen (s. S. 144ff.). Richly verbindet dabei die Binnenperspektive der VGen mit externen Perspektiven, die sie methodisch mithilfe qualitativer Interviews erhebt, und leitet aus der Verzahnung ihrer Daten Handlungsempfehlungen – insbesondere für text- und bildbezogene – VGen im Zuge der digitalen Transformation ab.

Bei diesen strukturellen Reformen gilt es stets auch die Binnenstruktur der Mitgliedschaft mit ihren unterschiedlichen Interessen mitzudenken. Dabei kann es hilfreich sein, die unterschiedlichen Fraktionen innerhalb einer VG differenziert benennen zu können. Mitgliedergruppen bilden sich nicht nur durch den institutionellen Zusammenschluss unterschiedlicher Berufsgruppen, sondern können auch entlang unterschiedlicher ästhetischer Praktiken (etwa zwischen DJs und Interpret_innen klassischer Musik, oder Autor_innen von wissenschaftlicher, journalistischer und Prosaliteratur, zwischen E- und U-Musik etc.) differenziert werden. Jonas Weigel, Mitarbeiter der GVL, gibt in diesem Band einen Einblick in die Aushandlungsprozesse zwischen solchen heterogenen Urheber_innengruppen innerhalb dieser VG aus der Perspektive der Praxis (s. S. 163ff.).

Ein Ausdruck der (quasi-)gewerkschaftlichen Funktion und eine weitere Besonderheit der VGen ist die Bereitstellung von Versorgungsdienstleistungen, etwa Krankenversicherungen und Rentenzahlungen sowie Geldern zur Kulturförderung. Obwohl solche Angebote bereits in den frühen VGen eingerichtet worden waren, sind sie selbst unter den eigenen Mitgliedern offenbar wenig bekannt. Rudolf Leška, Michal Tomčík und Pavel Zahrádka untersuchen im abschließenden Beitrag des Bandes Sichtbarkeit und Wirkung sozialer Versorgungsangebote für das Binnenverhältnis zwischen Organisation und ihren Mitgliedern am Beispiel der VGen in der Tschechischen Republik (s. S. 176ff.). Mit dieser sozialwissenschaftlich-empirischen Analyse werden die

auch unter Urheber_innen verbreiteten Vorurteile und mögliche Potentiale dieser Leistungen, den Ruf einer VG zu bessern, gewinnbringend verknüpft.

5. Auf dem Weg zu einer interdisziplinären VG-Erforschung

Die Heterogenität der Beiträge veranschaulicht eindrucksvoll die Vielseitigkeit des Forschungsgegenstandes und verdeutlicht, wie gewinnbringend dieser für unterschiedliche Disziplinen sein kann. Gleichzeitig liegt auch im vorliegenden Band ein Schwerpunkt auf der kollektiven Verwertung von Musikrechten, der sich in der Landschaft der VGen bereits abzeichnet. Gerade die GEMA ist als älteste und größte VG in Deutschland besonders einflussreich, andere VGen stehen seltener im wissenschaftlichen oder medialen Fokus, wenn sie der Öffentlichkeit überhaupt bekannt sind. Dabei können VGen – auch in anderen Rechtsgebieten und Kulturbereichen – sowohl als Forschungsgegenstand wie auch als heuristisches Werkzeug zur Beantwortung von Fragestellungen im weiten Feld der Kulturökonomie von außerordentlichem Nutzen sein. Auch als Quellen- und Datenlieferantinnen sind sie, entsprechende Transparenz und Offenheit gegenüber anfragenden Wissenschaftler_innen vorausgesetzt, potentiell eine große Bereicherung. Als Untersuchungsobjekt können VGen so im Sinne einer Scharnierfunktion zwischen wissenschaftlichen Disziplinen vermitteln, die sonst selten miteinander in Kontakt treten. Gerade in dieser fachlichen Diversität liegt der Reiz einer VG-Forschung, die nicht auf ein Fach oder eine Kunstsparte beschränkt bleibt und sich zudem nicht vor Perspektiven der Praxis scheut. Der vorliegende Band soll als Startpunkt eines solchen fächerübergreifenden Austauschs über VGen dienen, der – so unsere Hoffnung als Herausgeber und Initiatoren – einen intensiven Austausch und eine erweiterte Vernetzung von Forscher_innen untereinander wie auch mit VGen selbst anstößt.

Die Fülle an unterschiedlichen Methoden, Ansätzen und Blickwinkeln bis hin zu unterschiedlichen fachspezifischen Gepflogenheiten stellte für uns Herausgeber eine Herausforderung dar. Dieser begegneten wir mit

einem transparenten, kooperativen und vielstufigen Arbeitsprozess an den Texten und holten zudem über ein anonymes Peer-Review-Verfahren externe fachspezifische Expertise zur wissenschaftlichen Qualitätssicherung ein. An diesem Prozess waren eine ganze Reihe Personen beteiligt, die durch die Erstellung eines Gutachtens, die aktive Teilnahme an den beiden Online-Workshops, eine beratende Tätigkeit im Vorfeld oder die Bereitstellung von Infrastruktur einen wertvollen Beitrag zur Fertigstellung des Bandes beigetragen haben. Herzlich bedanken möchten wir uns daher bei Michael Becker, Robert Bernsee, Chantal Bolzern, Christopher Buschow, Frédéric Döhl, Monika Dommann, Klaus Frieler, Isabella Löhr, Klaus Nathaus, Veronika Proske, Tobias Reichard, Martin Rempe, Anke Schierholz, Wolfgang Senges, Simon Schrör und Philip Stade. Zusätzlich danken wir der Gesellschaft für Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung (GMM) sowie Norman Rinkenberger vom Büchner-Verlag für das Vertrauen in unser Projekt und die unkomplizierte Zusammenarbeit.

Schließlich stellten uns auch die Einschränkungen aufgrund der Corona-Pandemie vor Herausforderungen, die sich durch digitale Konferenztechnik sowohl für die Workshops als auch die Herausgabe des Buchs lösen ließen. Trotzdem ist und bleibt für uns der persönliche Austausch maßgeblich. Daher hoffen wir, die wissenschaftliche VG-Forschung in Zukunft ohne technische Vermittlung persönlich diskutieren und in gemütlicher Runde weiterentwickeln zu können – bei einer Tasse Kaffee, einem Glas Wein oder sogar einem Schluck Zuckerwasser.

6. Literaturverzeichnis

- BILD, Blinder Straßenmusiker muss GEMA-Strafe zahlen, <https://www.bild.de/regional/leipzig/leipzig-news/leipzig-blinder-strassenmusiker-muss-gema-strafe-zahlen-77502726.bild.html>, letzter Aufruf: 28.7.2022
- Birnhack, Michael D., *Colonial Copyright: Intellectual Property in Mandate Palestine*, Oxford 2012
- Boncompain, Jacques, *De Dumas Fils à Marcel Pagnol. Les auteurs aux temps modernes (1871–1996)*, Paris 2013

- Böttcher, Martin, Kritik an Männerdominanz beim GEMA-Preis, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kritik-an-maennerdominanz-beim-gema-preis-wir-haben-das-100.html>, letzter Aufruf: 28.7.2022
- Di Fabio, Udo, *Urheberrecht und Kunstfreiheit unter digitalen Verwertungsbedingungen: Studie im Auftrag der GEMA*, München 2018
- Dommann, Monika, *Autoren und Apparate: die Geschichte des Copyrights im Medienwandel*, Frankfurt am Main 2014
- Dümling, Albrecht, *Musik hat ihren Wert: 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland*, Regensburg 2003
- Eckert, Florian, *Das Innenverhältnis urheberrechtlicher Verwertungsgesellschaften: eine Analyse vor dem Hintergrund von VG-RL und VGG*, Göttingen 2022
- Europäisches Parlament; Europäischer Rat, Richtlinie (EU) 2019/790 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 17. April 2019 über das Urheberrecht und die verwandten Schutzrechte im digitalen Binnenmarkt und zur Änderung der Richtlinien 96/9/EG und 2001/29/EG
- Europäisches Parlament; Europäischer Rat, Richtlinie 2014/26/EU des Europäischen Parlaments und des Rates vom 26. Februar 2014 über die kollektive Wahrnehmung von Urheber- und verwandten Schutzrechten und die Vergabe von Mehrgebietslizenzen für Rechte an Musikwerken für die Online-Nutzung im Binnenmarkt – 2014/26/EU, 2014
- Ganea, Peter, Copyright Law, *History of Law in Japan Since 1868*, hrsg. v. Wilhelm Röhl, 2005: 500–522
- GEMA, Gesamtvertrag 151000010, https://www.gema.de/fileadmin/user_upload/dokumente/musiknutzer/gsvt/B/Bundesvereinigung_der_Musikveranstalter_151000010_GV_2021.pdf, letzter Aufruf: 28.7.2022
- Gerlach, Tilo, *50 Jahre GVL: 50 Jahre kollektive Rechtswahrnehmung der Leistungsschutzrechte*, Berlin 2011
- Heinemann, Tobias: *Die Verteilungspraxis der Verwertungsgesellschaften: Verteilungsmechanismen und wahrnehmungsrechtliche Problemfelder aus einer rechtlichen, ökonomischen, kulturellen und sozialen Sichtweise*, Tübingen 2017
- Hoßbach, Niklas, *Verwertungsgesellschaften: ihre Rechtsnatur und die Mitwirkungsrechte am Beispiel der GEMA*, Göttingen 2020
- Hutter, Michael, *Neue Medienökonomik*, München 2006
- Keiderling, Thomas: *Geist, Recht und Geld: die VG WORT 1958–2008*, Berlin 2008
- Krones, Hartmut, Die Geschichte unserer Gesellschaft, *100 Jahre AKM. Autoren Komponisten Musikverleger. 1897–1997*, 1997: 10–31
- Lemoine, Jean-Jacques, *La Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique, SACEM 1850–1950*, Bar-sur-Aube 1950
- Li, Tao, *Verwertungsgesellschaften: ihre Rechtsnatur und die Mitwirkungsrechte am Beispiel der GEMA*, Göttingen 2020

- Löhr, Isabella, *Die Globalisierung geistiger Eigentumsrechte – neue Strukturen internationaler Zusammenarbeit 1886–1952*, Göttingen 2010
- Marz, Matthias, *Corporate Governance im Recht der Verwertungsgesellschaften*, Baden-Baden 2020
- MDR, Blinder Leipziger Musiker muss Gema-Gebühren nachzahlen, <https://www.mdr.de/nachrichten/sachsen/leipzig/leipzig-leipzig-land/blinder-musiker-sachsenbruecke-gema-gebuehren-100.html>, letzter Aufruf: 28.7.2022
- Mertens, Bernd, Die fragwürdigen Methoden der GEMA, Handelsblatt, https://www.handelsblatt.com/arts_und_style/kunstmarkt/musikrechte-verwertung-die-fragwuerdigen-methoden-der-gema-/4335898.html, letzter Aufruf: 30.7.2022
- Moullier, Bertrand, *The CISAC Story. 90 Years in the service of authors and creators worldwide*, Paris 2016
- Nocker, Ruth; Riemer, Lars Hendrik, Die Satzung der GEMA, *Recht und Praxis der GEMA: Handbuch und Kommentar*, hrsg. v. Harald Heker u. Karl Riesenhuber, 2018: 66–68
- Pandemiebedingte Investitionen in Kultureinrichtungen zur Erhaltung und Stärkung der bundesweit bedeutenden Kulturlandschaft, <https://www.gema.de/aktuelles/coronavirus/foerderprogramme-und-kreative-projekte/neustart-kultur/>, letzter Aufruf: 29.7.2022
- Peukert, Alexander, The Colonial Legacy of the International Copyright System, *Copyright Africa. How intellectual property, media and markets transform immaterial cultural goods*, hrsg. v. Ute Rösenthaler u. Mamadou Diawara, Canon Pyon 2016: 37–68
- Pollock, Bruce, *A Friend in the Music Business: The ASCAP Story*, Milwaukee 2014
- Räuchle, Marco, Ich weiß was nicht, was du nicht weißt! Informationsbedarf, Informationsangebot und Informationsvalidierung zwischen Musikschaaffenden und der Verwertungsgesellschaft GEMA, *Big Data und Musik. Jahrbuch für Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung*, hrsg. v. Michael Ahlers, Lorenz Grünewald-Schukalla, Martin Lücke u. Matthias Rauch, 2018: 185–209
- Riesenhuber, Karl, Eine »Daten-GEMA«?, *Kommunikation & Recht*, 9, 2018: 8–15
- Schmidt, Manuela Maria, *Die Anfänge der musikalischen Tantiemenbewegung in Deutschland. Eine Studie über den langen Weg bis zur Errichtung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT) im Jahre 1903 und zum Wirken des Komponisten Richard Strauss (1864–1949) für Verbesserungen des Urheberrechts*, Berlin 2005
- Schwab, Roland, *Recht und Praxis der Urheberrechtsverwertungsgesellschaften in Frankreich*, München 1989: 7–39
- SIAE (Hg.), *Settantacinque anni di attività*, Mailand 1972
- Siegrist, Hannes; Löhr, Isabella (Hg.), *Intellectual Property Rights between Nationalization and Globalization*, Leipzig 2011

- Stade, Philip, *YouTube vs. GEMA. Musik und Urheberrecht im digitalen Kapitalismus*, Marburg 2021
- Towse, Ruth, Economics of collective management organisations in the creative industries, 2016, <https://www.semanticscholar.org/paper/Economics-of-collective-management-organisations-in-Towse/5007f2150140bd96094f6c6b-094f8c1b7725cfff>, letzter Aufruf: 17.8.2022
- Twickel, Christoph, Die Geldeintreiber, *Brandeins*, Juli 2012
- Unbekannt, Straßenmusik – was Du beachten solltest, <https://www.amazona.de/strassenmusik-worauf-muss-man-achten/>, letzter Aufruf: 28.7.2022
- Völger, Till Valentin, *Lizenzmodelle im kollektiven Wahrnehmungsrecht: eine Untersuchung der Entwicklung des Rechts urheberrechtlicher Verwertungsgesellschaften vor dem Hintergrund der europäischen Harmonisierung*, Tübingen 2020
- Wießner, Matthias, Die DDR und das internationale Urheberrechtsregime, *Comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und Vergleichende Gesellschaftsforschung*, 16, 5–6, 2006: 249–266
- Witbraad, Cor, *Buma/Stemra, sedert 1913: een geschiedenis*, Zutphen 2007

I. Herausgeforderte Monopole?

Verwertungsgesellschaften und ihre Alternativen

Verwertungsgesellschaften und Open Content – Schnittmengen und Friktionen

Fabian Rack

Abstract:

Inhalte gegen Geld lizenzieren und an VG-Ausschüttungen teilhaben einerseits, Inhalte kostenlos der Allgemeinheit als »Open Content« zur Verfügung stellen andererseits – nur scheinbar ein Widerspruch. Der Beitrag zeigt an den Beispielen Musik und Text, wo sich beide Ansätze treffen und inwieweit sie miteinander vereinbar sind. Er plädiert dafür, die Vereinbarkeit der Ansätze zu stärken und Unsicherheiten in der praktischen Anwendung abzubauen.

Schlagwörter: Open Content, Creative Commons, Open Access, GEMA-NK-Lizenz.

Anmerkung: Transparenzhinweis – Fabian Rack ist aktiv im Global Network von Creative Commons.

1. Einleitung

Wissenschaftliche Texte der Allgemeinheit »Open Access« zur Verfügung stellen und gleichzeitig an Ausschüttungen der VG Wort teilhaben; Musik zur kostenlosen Nutzung freigeben und in kommerzieller Umgebung durch die GEMA lizenzieren lassen – unter bestimmten Bedingungen ist das möglich, und in Teilen ist es gängige Praxis.

Bei »Open Content« handelt es sich um Inhalte, die der Allgemeinheit zur weitgehend oder vollständig freien Nutzung zur Verfügung gestellt werden. Erzeugt wird der Status als Open Content durch Standardlizenzen, die gegenüber jedermann wirksam sind, sofern bestimmte Bedingungen eingehalten werden. Solche Lizenzen sind nötig, um alles, was urheberrechtlich

geschützt ist, zu weitgehend frei nutzbaren Inhalten zu machen. Charakteristisch für Open Content: Jede_r kann so lizenzierte Inhalte kostenlos nutzen.

Dem gegenübergestellt sind Inhalte, die nur gegen die Zahlung von Lizenzgebühren genutzt werden dürfen, gewissermaßen »Closed Content«. Für ihre Nutzung müssen bei den VGEn Lizenzen unter jeweiligen Tarifen eingeholt werden – sofern eine Rechtswahrnehmung durch eine VG stattfindet.

Wie kann nun »Open Content« gleichzeitig »Closed Content« sein? Inwiefern ist es mit der Mitgliedschaft¹ in einer VG vereinbar, geschaffene Inhalte parallel als Open Content bereitzustellen? Können VGEn Geld auch an Mitglieder ausschütten, die ihre Inhalte frei lizenzieren?

Diesen Fragen widmet sich der vorliegende Beitrag. Dabei werden auch rechtliche Fragestellungen aufgeworfen, die in Teilen noch ungeklärt sind. Für sie unterbreitet der Beitrag Lösungsvorschläge und Handlungsempfehlungen.

2. Open Content

Texte, Fotografien, Musikstücke, Filme und andere Arten von Materialien fallen unter den Schutz des Urheberrechts. Wer daran nicht die nötigen Rechte hat, benötigt für die Nutzung² in der Regel eine Erlaubnis: Wer fremde Texte in ein Buch drucken, Musik aufführen, in einen Streamingdienst einstellen oder eine Illustration auf einem Albumcover verwenden

1 Zur Vereinfachung ist in diesem Beitrag von »Mitgliedern« die Rede. Dabei sind nicht alle, die Verwertungsrechte von einer VG wahrnehmen lassen, zugleich VG-Mitglieder mit umfassenderen Mitwirkungs- und Stimmrechten in der VG. Das Recht spricht von »Wahrnehmungsberechtigten« bzw. »Berechtigten«, s. § 6 VGG.

2 Soweit in diesem Beitrag von einer »Nutzung« die Rede ist, sind damit Verwertungshandlungen im Sinne der urheberrechtlichen Vorschriften gemeint (§§ 15 ff. UrhG). Nicht jeder Umgang mit urheberrechtlich geschützten Materialien fällt darunter. So ist der bloße analoge Werkgenuss, wie zum Beispiel das Lesen eines Buches, keine urheberrechtlich relevante Handlung – und würde damit hier und im Folgenden nicht als »Nutzung« bezeichnet werden.

will, darf dies nicht ohne die entsprechenden Nutzungsrechte.³ Dass viele dieser wirtschaftlich relevanten Nutzungen von einer Erlaubnis der Urheber_innen abhängen, ist der wesentliche Effekt des Urheberrechts.

Der Schutz des Urheberrechts macht Werke zu einem Wirtschaftsgut: Ihre Nutzung kann gegen Geld von einer Lizenzierung abhängig gemacht werden. Die Kontrolle darüber, wem die Nutzung gestattet wird, liegt im Ausgangspunkt bei den Urheber_innen. Lassen sie ihre Rechte durch VGen wahrnehmen, geben sie ein Stück Kontrolle ab.

Das Urheberrecht geht davon aus, dass Kontrolle – wer auch immer sie letztlich ausübt – meist den Interessen der Urheber_innen entspricht.⁴ Zugleich haben sich in den letzten Jahrzehnten Praktiken des Teilens von Inhalten entwickelt, die nicht auf den Maximalschutz des Urheberrechts setzen, sondern davon abrücken. So wurde es um die Jahrtausendwende für einen Teil kreativ Schaffender attraktiv, nicht mehr auf ihre Ausschließlichkeitsrechte und individuelle Lizenzierung zu setzen, sondern Inhalte der Allgemeinheit freizugeben.

Beim Teilen von Materialien kann der Wunsch gerade in der freien Weitergabe und der uneingeschränkten Zirkulation liegen – muss also nicht immer dadurch motiviert sein, mit der *Lizenzierung* der Materialien Geld zu verdienen. So stehen in der wissenschaftlichen Publikationstätigkeit Honorare für die Nutzung von Wissenschaftspapern häufig weniger im Vordergrund – dort geht es oft mehr um wissenschaftliche Reputation und darum, möglichst viel rezipiert zu werden.⁵

Verstärkt erhielten um die frühen 2000er-Jahre auch die Analysen von Denker_innen wie Lawrence Lessig Zulauf, deren kritischer Tenor zum Ur-

3 Allgemein gesagt ist eine individuelle Erlaubnis im Urheberrecht vor allem für Nutzungen notwendig, die über das Private hinausgehen oder dem Erwerb dienen. In anderen Fällen greifen häufig gesetzliche Erlaubnisse (Schranken), die dieser Beitrag später behandelt.

4 In § 11 UrhG heißt es: »Das Urheberrecht schützt den Urheber in seinen geistigen und persönlichen Beziehungen zum Werk und in der Nutzung des Werkes. Es dient zugleich der Sicherung einer angemessenen Vergütung für die Nutzung des Werkes.«

5 Vgl. Hagemeyer, 2022: UrhG § 60h Rn. 1.

heberrecht in etwa lautete: Das Geistige Eigentum blockiere im Digitalzeitalter vielfach Innovationsanreize – obwohl es sie eigentlich selbst schaffen sollte.⁶

Die so motivierten Bewegungen und Konzepte konnten zur Umsetzung auf der bereits bestehenden Praxis von Open-Source-Software aufbauen: Die Idee der freien Nachnutzbarkeit von Computerprogrammen ließe sich auf die anderen Werkarten von Kunst, Kultur und Wissenschaft übertragen – und damit auf unterschiedliche Systeme, in denen Werke entstehen. Auch gemeinschaftliche Projekte wie Wikipedia wären mit dem restriktiven Urheberrecht nicht rechtssicher realisierbar, weil die dafür produzierten Inhalte davon leben, dass die Allgemeinheit nicht nur darauf zugreifen, sondern sie auch verändern und in veränderter Form weitergeben kann. »Openness«, bereits verankert in den Bereichen Software und Bildung, zog mit der Zeit in die Kultur ein.⁷

Eine Initiative in den USA schuf 2001 als Instrument zur Freigabe von Inhalten das Lizenzmodell von Creative Commons. Mit diesem Lizenzmodell (kurz: CC-Lizenzen) können Werke zur Nutzung auf einfache Weise der Allgemeinheit freigegeben werden. Ein solches Instrument ist bei urheberrechtlich geschützten Inhalten auch nötig. Denn nur weil sich auf Text, Musik oder Film online frei zugreifen lässt, heißt das noch nicht, dass diese Materialien frei nutzbar wären – also kopiert, verändert, weitergegeben werden dürften.

Der Charme von CC-Lizenzen und vergleichbaren Lizenzmodellen ist, dass weder ein Lizenzvertrag für den Einzelfall entworfen und geschrieben, noch individuell ausgehandelt und abgeschlossen werden muss. Da jede und jeder die Lizenzen verwenden darf und sie Freiheiten in der Nutzung einräumen, ist auch von »freien Lizenzen« die Rede. Heute ist das Lizenzmodell bekannt und etabliert. Nach eigenen Angaben der Organisation Creative Commons, die den Lizenzvertrag weiterentwickelt und für seine Verwen-

6 Statt vieler Lessig, 2004.

7 Schwetter, 2015: 30.

derung wirbt, waren im Jahr 2019 beinahe zwei Milliarden CC-lizenzierte Werke in Umlauf.⁸

Mit dem Instrument freier Lizenzen kann also für die freie Nutzbarkeit von Inhalten optiert werden. Open Content entsteht damit aus einer Praxis, in der vom gesetzlichen Normalfall des restriktiven Schutzes von Inhalten nach dem urheberrechtlichen Credo »Alle Rechte vorbehalten« abgewichen wird: Aus »Alle Rechte vorbehalten« wird »Manche Rechte vorbehalten«.

3. Open Content und VG-Wahrnehmungspraxis

Charakteristisch an einer Freigabe als Open Content ist, dass ein so lizenzierter Inhalt ein Angebot an die Allgemeinheit ausspricht, den Inhalt *kostenlos* zu nutzen. Urheber_innen verzichten für die Nutzung unter den jeweiligen Bedingungen auf eine Lizenzgebühr.

Aus Nutzungsperspektive heißt das: Sobald jemand den Inhalt vorfindet und nutzt, wird der Lizenzvertrag geschlossen, ohne dass dessen Bedingungen langwierig ausgehandelt werden müssten. Mit dem Lizenzvertrag sind Nutzer_innen (in der Sprache der CC-Lizenzen »Lizenznehmer«) allerdings nicht gänzlich frei: Sie dürfen die Inhalte nur im eingeräumten Umfang nutzen (beispielsweise nur zu nicht-kommerziellen Zwecken und/oder ohne Bearbeitungsrechte), und sie müssen sich an gewisse Bedingungen halten (Namensnennung und Nennung der Lizenz, und/oder Weitergabe von Bearbeitungen unter einer vergleichbaren Lizenz).

Auf den ersten Blick stehen Idee und Praxis von Open Content dem Modell der VGen diametral entgegen: VGen machen Lizenzgebühren für die Nutzung von Werken⁹ geltend und verteilen sie an die Mitglieder, die

8 Creative Commons 2019 Annual Report, https://wiki.creativecommons.org/images/2/20/CC_AnnualReport_2019.pdf (S. 6); Zahlen zwischen 2006 und 2017 sind einsehbar unter <https://stateof.creativecommons.org>.

9 In diesem Beitrag ist verallgemeinernd von »Werken« oder auch »Inhalten« oder »Materialien« die Rede. Gemeint sind neben Werken im urheberrechtlichen Sinne auch leistungsschutzrechtlich geschützte Gegenstände wie Lichtbilder (also Fotografien).

zuvor die Werke als Urheber- und Leistungsschutzrechte eingebracht haben. Hier haben sie im Wesentlichen zwei Aufgaben: Sie schütten Einnahmen aus gesetzlichen Vergütungstatbeständen an Mitglieder aus und sie vergeben gleichsam als »Lizenzierungsagentur« Nutzungsrechte und sammeln dafür Tantieme ein. Die Nutzung von Open Content hingegen ist kostenlos.

Zugleich ähneln sich beide Ansätze aber auch in gewisser Weise: Eine VG darf Nutzungsrechte einer Person oder Institution nicht einfach verweigern – sie ist gesetzlich zum Abschluss von Lizenzvereinbarungen verpflichtet (§ 34 VGG); Open Content darf, sobald einmal in der Welt, prinzipiell von allen genutzt werden. Beide Ansätze erzielen den Effekt, dass sich Urheber_innen die Person der Nutzung nicht mehr einzeln aussuchen (können) – und zu Gunsten der unkomplizierten Nutzung und Weitergabe ihrer Inhalte ein Stück Kontrolle abgeben.

Wo treffen sich nun VG-Wahrnehmungspraxis und Open Content? Dies lässt sich anhand folgender Konstellationen darstellen, die aus der Perspektive von VG-Mitgliedern wünschenswert sein können:

- Mitglieder von VGen möchten selbst wählen, ob sie die Rechte an einem Werk durch ihre VG wahrnehmen lassen oder ob sie das Werk als Open Content freigeben.
- Mitglieder möchten ein Werk für die nicht-kommerzielle Nutzung freigeben, die kommerzielle Nutzung aber einer Vergütung vorbehalten. Mitglieder mit diesem Ansinnen machen das Werk mit Hilfe einer freien Lizenz zum Open Content, beschränken dies aber auf die nicht-kommerzielle Nutzung – während ihre VG das Werk zur kommerziellen Nutzung lizenziert und hierfür Tantiemen einsammelt.
- Mitglieder möchten ihre Werke als Open Content – möglicherweise auch zu kommerziellen Zwecken – frei zur Verfügung stellen und gleichzeitig an Vergütungsmechanismen der VGen partizipieren. Dies wird bei Vergütungstatbeständen relevant, die auf den Schrankenregelungen des Urheberrechts fußen. Gemeint sind die gesetzlichen Nutzungserlaubnisse wie die Privatkopie oder Kopien für Wissenschaft und Unterricht usw. Solche Nutzungen sind im Allgemeininteresse gesetzlich erlaubt, müssen dafür aber – ebenfalls gesetzlich vorgeschrieben –

vergütet werden. Die gesetzlichen Vergütungsansprüche werden durch die VGen wahrgenommen. Die Freigabe als Open Content hingegen betrifft diejenigen Nutzungsrechte, die vertraglich eingeräumt werden. Während viele Nutzungskonstellationen bei Open Content auf der Lizenz basieren und damit kostenlos sind, verbleibt für die gesetzlich erlaubten Nutzungen Raum zur Vergütung.

4. Systeme und Interessen im Urheberrecht

Die Bereiche des geistigen Schaffens, in denen regelmäßig schutzfähige Werke entstehen, sind vielfältig und unterliegen unterschiedlichen Logiken.

Decken das Urheberrecht und die Wahrnehmungspraxis die unterschiedlichen Interessen von Urheber_innen ab? Der Schutzgegenstand des Urheberrechts differenziert zunächst einmal nicht: Das Urheberrecht schützt alles, was »persönliche geistige Schöpfung« ist.¹⁰ Der Schutz entsteht im Moment des Schaffens; die Schutzfristen sind in den vergangenen Jahrzehnten immer wieder verlängert worden. Es ist auch weder eine Registrierung nötig, um Schutz entstehen zu lassen (anders ist dies bei gewerblichen Schutzrechten wie Marken oder Patenten), noch kann man den Schutz verlängern.

Soweit der gesetzliche Default-Schutz (»Alle Rechte vorbehalten«) als nicht interessengerecht betrachtet, sondern das Potential von Open Content gewünscht wird, fungiert die Freigabe von Inhalten über freie Lizenzen gewissermaßen als von den Beteiligten selbst gesetzte Ersatzgesetzgebung.

Darauf haben die staatlichen Gesetzgeber auf nationaler, EU- oder globaler Ebene bislang nicht konsequent reagiert. Denkbar wäre: Die Gesetzgebung identifizierte erstens, wo die restriktiven Ausschließlichkeitsrechte immer seltener gewünscht sind, nicht genutzt oder umgekehrt meist ohnehin freigegeben werden, machte dort zweitens die Nachnutzungsfreiheit zum Standard und gäbe zugleich Urheber_innen, die dies nicht wünschen, die

¹⁰ Gemeint sind Werke, deren Schutzvoraussetzung die persönliche geistige Schöpfung ist, § 2 Abs. 2 UrhG. Denkbar sind aber auch Schutzrechte unabhängig von ihrem schöpferischen Gehalt bei Lichtbildern oder Tonaufnahmen.

Möglichkeit zu einem Opt-In in das Urheberrecht.¹¹ Derartige Änderungen sind aber politisch schwer umsetzbar; größere Eingriffe am Urheberrecht müssten zudem auf Ebene des Völkerrechts angestoßen werden. Freie Lizenzen bleiben also notwendig.

Die Wahrnehmungspraxis der VGen deckt Unterschiede indes stärker ab. Dies lässt sich anhand zweier VGen zeigen: der GEMA und der VG Wort. Die GEMA lässt sich von ihren Mitgliedern sehr umfassende Rechte einräumen und lizenziert sie an Nutzer_innen. Die Mitglieder räumen der GEMA viele für sie wirtschaftlich relevante Nutzungsrechte per Wahrnehmungsvertrag ein. Sie geben der GEMA exklusiv diese Rechte, das heißt, sie dürfen dieselben Rechte nicht noch einmal an jemand anderen vergeben. Die VG Wort hingegen nimmt, anders als die GEMA, primär *gesetzliche* Vergütungsansprüche wahr, die durch gesetzlich erlaubte Nutzungen – den Schranken des Urheberrechts – ausgelöst werden. Beispiele sind die Privatkopie (§ 53 UrhG) oder die Nutzung von Werken in Bildungseinrichtungen, Wissenschaft und Lehre (§§ 60a ff. UrhG). Diese Nutzungen sind durch die gesetzlichen Schrankenregelungen abgedeckt. Das heißt, sie hängen nicht von einer individuellen Erlaubnis (Lizenz) ab. Als Ausgleich für viele der gesetzlichen Schranken hat der Gesetzgeber Vergütungsansprüche normiert. Diese Ansprüche werden auch allgemein häufig von VGen wahrgenommen.

Die Unterschiede von Open Content und VG äußern sich bei den Mischmodellen, die in diesem Beitrag besprochen werden. Hierzu soll aber zunächst noch auf unterschiedliche Grade der Openness eingegangen werden, die sich mit freien Lizenzen bewirken lassen.

11 So wird etwa eine Werkregistrierung in bestimmten Sektoren gefordert mit dem Ziel, die Komplexität des Urheberrechts durch mehr Differenzierung zu reduzieren, s. Urheberrecht 2030 – Memorandum zur Zukunft des kreativen Ökosystems in Europa, https://eu2020-bmjv-intellectual-property.de/storage/documents/Copyright_2030_de.pdf, letzter Aufruf: 5.4.2022.

5. Grade der Openness

Openness durch freie Lizenzen ist nicht gleich Openness: Sie reicht von sehr weitreichenden bis hin zu eher zurückhaltenden, dennoch aber umfassenden Nutzungsfreiheiten. Um beim Beispiel der häufig genutzten CC-Lizenzen zu bleiben: Mit »CC BY – Attribution« werden für die Nutzung nur eine Namensnennung und ein Lizenzhinweis zur Bedingung gemacht. Es können aber auch weitere Bedingungen aufgestellt werden: keine kommerzielle Nutzung (»NC – Non Commercial«), keine Bearbeitung (»ND – No Derivatives«), oder die Weitergabe von bearbeiteten Fassungen nur unter denselben Bedingungen (»SA – Share Alike«, firmiert konzeptionell unter dem Stichwort »Copyleft«).

Lassen Urheber_innen ihre Rechte durch eine VG wahrnehmen, so bestimmt sich, welchen Grad an Openness sie selbst parallel herstellen können, nach folgenden Kriterien:

- Lässt sich die VG die Rechte für das gesamte Schaffen einräumen? Sofern die VG – etwa bei der GEMA im Hinblick auf Kompositionen und Texte der Fall, und zwar auch für das zukünftige Schaffen¹² – sich weitreichende, exklusive vertragliche Rechte am gesamten Oeuvre der Komponist_innen oder der Texter_innen einräumen lässt, bleibt kein Raum für die uneingeschränkte Open-Content-Lizenzierung. Denn die Rechte liegen dann bereits exklusiv bei der VG. Wer als GEMA-Mitglied einzelne Werke bedingungslos – insbesondere zur kommerziellen Nutzung – als Open Content freigeben lassen möchte, müsste deshalb das Wahrnehmungsverhältnis mit ihr kündigen und auf die Rechtswahrnehmung durch die GEMA komplett verzichten¹³ – was für kaum ein GEMA-Mitglied attraktiv sein dürfte. Für den Fall, dass zuerst Werke frei lizenziert werden und sich Urheber_innen später für eine GEMA-Mitgliedschaft

12 § 1 im GEMA-Berechtigungsvertrag, https://www.gema.de/fileadmin/user_upload/Gema/Berechtigungsvertrag.pdf, letzter Aufruf: 5.4.2022.

13 Metzger; Heinemann: 2015; Rn. 11.

entscheiden, müssen die bereits frei lizenzierten Werke bei der VG-Anmeldung ausgenommen werden.¹⁴

- Darf nach Kriterien von Open Content die Rechtswahrnehmung aufgetrennt werden? Angenommen, die nicht-kommerzielle Nutzung und die kommerzielle Nutzung bilden je einen Strang: Die kommerzielle Nutzung wird durch die VG wahrgenommen, die nicht-kommerzielle Nutzung erfolgt kostenlos als Open Content. Hier verwirklicht sich der Gedanke, dass auch bei einer CC-Lizenzierung Verdienstmöglichkeiten durch die Lizenzierung von Inhalten für kommerzielle Zwecke bestehen bleiben.
- Sind Rechte spartenmäßig von der Wahrnehmung ausgenommen, zum Beispiel Online-Rechte? Bei der GEMA besteht zum Beispiel die Möglichkeit, Online-Rechte auszunehmen. Über Nutzung auf Online-Plattformen könnten hiernach die Mitglieder frei entscheiden. Nach gängigem Begriffsverständnis erfasst Open Content aber die Nutzungsrechte in allen Medien; der Idee ist das Ausnehmen einzelner Sparten/Arten von Medien (zum Beispiel online/offline) fremd. Insofern lässt sich auf diesem Weg kein Open Content herstellen.¹⁵ Einzelne Open-Access-Lizenzen für den Wissenschaftssektor wiederum differenzieren nach Online- und Offline-Nutzung.¹⁶
- Nimmt die VG nur gesetzliche Vergütungsansprüche wahr? Vergütungen für Privatkopien, Nutzung in Forschung, Unterricht und durch Gedächtnisinstitutionen sind gesetzlich vorgesehen und basieren auf gesetzlichen Nutzungserlaubnissen (Schranken, siehe oben). Eine Open-Content-Lizenzierung lässt gesetzliche Vergütungstatbestände unberührt. Einem Wahrnehmungsverhältnis zwischen Mitglied und VG, das sich auf gesetzliche Vergütungstatbestände konzentriert, steht eine vertragliche Rechteinräumung durch freie Lizenzen nicht entgegen.

14 Der Grund liegt darin, dass nach Abschluss von Lizenzverträgen im Sinne von Open Content einer VG keine Exklusivrechte mehr eingeräumt werden können.

15 Metzger; Heinemann, 2015; Rn. 19.

16 So die Digital Peer Publishing Lizenz (DPPL), https://www.hbz-nrw.de/produkte/open-access/lizenzen/dppl/dppl/DPPL_v3_de_11-2008, letzter Aufruf: 5.4.2022.

6. VGen in der gesetzlichen Pflicht, Open Content zu ermöglichen

Spätestens seit der letzten umfassenden EU-weiten Reform des Verwertungsgesellschaftenrechts im Jahr 2014 dürfen sich VGen – wie früher häufiger der Fall – der Idee von Open Content nicht mehr komplett verstellen. Die EU-Richtlinie zu VGen hat Deutschland 2016 mit dem Verwertungsgesellschaftengesetz umgesetzt. Darin enthalten ist die Pflicht für VGen, eine Dualität von Open Content und VG-Wahrnehmung zu gewährleisten. So heißt es in § 11 des Verwertungsgesellschaftengesetzes (VGG):

»Die Verwertungsgesellschaft legt Bedingungen fest, zu denen der Berechtigte jedermann das Recht einräumen kann, seine Werke oder sonstigen Schutzgegenstände für nicht kommerzielle Zwecke zu nutzen, auch wenn er die entsprechenden Rechte daran der Verwertungsgesellschaft zur Wahrnehmung eingeräumt oder übertragen hat.«

Das Gesetz trägt es VGen also auf, zumindest für nicht-kommerzielle Zwecke eine Open-Content-Option zu schaffen und die Bedingungen für diese Jedermannlizenzierung¹⁷ festzulegen. Der Gesetzgeber hat die Vereinbarkeiten der Ansätze erkannt und mit dieser Regelung die Praxis von Open Content gestärkt. Jedenfalls zielte die Reform auf freie Lizenzen wie das CC-Lizenzmodell ab. Nicht näher definiert das Gesetz, was unter »nicht kommerziell« zu verstehen ist.

In Deutschland wird die Pflicht zur Öffnung hin zu Open Content auf zwei unterschiedliche Arten umgesetzt: Entweder räumt die VG von vornherein eine Befugnis für nicht-kommerzielle Nutzungen ein, kombiniert mit einer Anzeigepflicht für die Mitglieder (so die VG Wort und die GVL), oder die VG erteilt auf Antrag des Mitglieds eine Lizenz (so die GEMA und die VG-Bild-Kunst).¹⁸

¹⁷ Das Wort »jedermann« drückt den Umstand aus, dass sich Open-Content-Lizenzen an die Allgemeinheit und damit potenziell einen uneingeschränkten Personenkreis richten.

¹⁸ Raue, 2022: VGG § 11 Rn. 2.

7. Umsetzung am Beispiel der GEMA

In den Jahren vor der Reform hatte sich die GEMA noch gegen eine Vereinbarkeit ihres Wahrnehmungsmodells mit CC-Lizenzen gesträubt. So äußerte sie in einem Positionspapier im Jahr 2012, dass bei einer Öffnung hin zu CC-Lizenzen das Verwertungsmodell der GEMA leiden könnte. Auch aus diesem Grund ging damals die C3S (Cultural Commons Collecting Society) an den Start, um als zukünftige Musik-VG in Alternative zur GEMA ihren künftigen Mitgliedern die volle Souveränität für Open Content zu gewähren.¹⁹ Derweil hatten einige europäische Musik-VGen schon Pilotprojekte gestartet und die nicht-kommerzielle Lizenzierung unter CC-Lizenz zugelassen.²⁰ Der Anklang allerdings war mäßig; nur wenige machten von der Möglichkeit Gebrauch.²¹

Dabei sollte frei lizenzierte Musik keinesfalls als Randphänomen gesehen werden. Zunächst einmal sind sinnvolle und relevante Anwendungsfelder und Potentiale denkbar. Man denke nur an freie Bildungsmaterialien im Musikbereich oder auch Kompositionen aus Forschungsprojekten, bei denen eine weitgehende Freiheit hergestellt werden will, die aber im Falle einer GEMA-Mitgliedschaft auch unter den Wahrnehmungsvertrag fallen. Möglich, dass derlei Konstellationen heute schon unter dem Radar der VGen stattfinden, weil eine eigentlich verpflichtende Anmeldung an die VG unterbleibt.

7.1 GEMA-NK-Lizenz

Die GEMA hat die gesetzliche vorgeschriebene Open-Content-Option für VG-Mitglieder nach der Reform über ihren Berechtigungsvertrag umgesetzt. Der Ablauf ist wie folgt: Ein GEMA-Mitglied beantragt²² für eines seiner einzelnen Musikwerke für sich eine »vergütungsfreie GEMA-Nicht-Kommerzielle-Lizenz« (»GEMA-NK-Lizenz«). Dies ist dem Ansatz der GEMA

19 Die C3S ist bislang noch nicht als VG zugelassen.

20 Rack, 2012.

21 Schwetter, 2015: 50.

22 <https://online.gema.de/werke/svl/svl.faces>, letzter Aufruf: 5.4.2022.

zufolge notwendig, weil die exklusiven Rechte zunächst noch bei der GEMA liegen.²³ Nach Bewilligung des Antrags durch die GEMA darf das Mitglied Musik-/Textwerke kostenlos entweder selbst nicht-kommerziell nutzen – zum Beispiel zur Eigenpromotion –, oder es darf »jedermann oder einzelnen Personen eine vergütungsfreie Lizenz für die nicht-kommerzielle Nutzung seiner Werke [einräumen]« (§ 1a des GEMA-Berechtigungsvertrages).

Schon beim Stellen des Antrags muss die Angabe gemacht werden, ob die nicht-kommerzielle Nutzung nur für das Mitglied selbst, nur für einzelne Dritte (»Einzelfalllizenzen«) oder für »jedermann« gewährt werden soll. Nur Letzteres fällt unter Open Content, weil mit »Einzelfalllizenzen« nur an Einzelpersonen lizenziert und nicht der Allgemeinheit ein Lizenzangebot unterbreitet wird.

Die GEMA geht in ihrem Handbuch zutreffend davon aus, dass Mitglieder bei der Jedermannlizenz das Recht haben, CC-Lizenzen einzusetzen.²⁴ Wichtig für das Verständnis des Mechanismus ist: GEMA-Mitglieder vergeben nach außen nicht die GEMA-NK-Lizenz, sondern handeln auf Grundlage der NK-Lizenz und vergeben nach außen eine Open-Content-Lizenz wie CC.

7.2 Nutzungsmitteilung an die GEMA

Im Prozedere, das in den AGB der GEMA-NK-Lizenz zwischen GEMA und ihren Mitgliedern²⁵ geregelt ist, sieht die GEMA eine bemerkenswerte Formalität vor: Nutzer_innen sollen der GEMA mitteilen, wenn sie Musik nutzen, die von einem GEMA-Mitglied unter einer CC-Lizenz geteilt wurde. Hierfür hält die GEMA ein Nutzungsmeldeformular bereit.²⁶ Die

23 Andere VGen berechtigen ihre Mitglieder von vornherein dazu und sehen nur eine Meldepflicht vor, s.o.

24 Welp, 2018: 314, Rn. 285.

25 Der AGB-Vertragstext ist abgedruckt und kommentiert bei Welp, 2018: 309–312.

26 https://www.gema.de/fileadmin/user_upload/Musiknutzer/Formulare/Formulare_aida/nutzungsmeldung_verguetungsfreie_lizenz_live_auffuehrungen.pdf, letzter Aufruf: 5.4.2022.

GEMA geht davon aus, dass eine Mitteilung an die GEMA erforderlich ist, um die Vergütungsfreiheit zu berücksichtigen.

Daher bittet die GEMA ihre Mitglieder darum, bei der Vergabe der »standardisierten Lizenz« auf das Nutzungsmeldeformular hinzuweisen.²⁷ Denkbar ist in der Umsetzung also, dass ein GEMA-Mitglied ein Musikstück online zum Download bereit stellt, versehen mit dem Lizenzhinweis CC BY-NC (oder CC BY-NC-ND oder CC BY-NC-SA) und daneben mit der Bitte um Nutzungsmeldung an die GEMA. Die GEMA sagt, sie könne nur durch rechtzeitige Nutzungsmeldung berücksichtigen, dass die Nutzung nicht vergütet werden muss. Warum dies nicht auch ohne Nutzungsmeldung gehen soll, ist aus meiner Sicht nicht plausibel. Denn während VGn die Werknutzung sonst so gut wie möglich erfassen – und für faire Berechnungen auf eine gute Datenbasis angewiesen sind – sind Erfassungen wegen der Vergütungsfreiheit bei Open Content nicht erforderlich.

CC-Lizenzen fußen auf der Idee, dass Inhalte möglichst einfach weitergegeben werden können. Der Praxis von Open Content ist eine Nutzungsmeldung fremd. Denn Open Content senkt ja gerade den Transaktionsaufwand und verzichtet daher neben individuellen Aushandlungen auf Nutzungsmeldungen oder andere Regularien. Über CC-Lizenzierungen werden auch keine Daten zentral erfasst.

Für Lizenzverträge sind vielerlei Bedingungen denkbar, eben auch Nutzungsmeldungen. Die CC-Lizenzverträge sehen derartiges aber nicht vor. Im Gegenteil sind zusätzliche Bedingungen den CC-Lizenzen fremd (und nach den Richtlinien von Creative Commons für die Nutzung der CC-Logos bei Lizenzierung²⁸ sogar verboten). Dass ein GEMA-Mitglied als Lizenzgeber für die Nutzung die *Bitte* ausspricht, eine Nutzungsmeldung vorzunehmen, steht dem CC-Modell nicht entgegen – liefere aber unabhängig von der Lizenz und wäre eben eine Bitte, keine lizenzvertragliche Verpflichtung.

27 GEMA-NK-Lizenz FAQ, Frage 15, https://www.gema.de/fileadmin/user_upload/Musikurheber/Informationen/faq_verguetungsfreie_lizenzen.pdf, letzter Aufruf: 5.4.2022.

28 <https://creativecommons.org/policies>, letzter Aufruf: 5.4.2022.

Zum Meldeverlangen fragt sich schließlich: Drohen Sanktionen, wenn die Bitte, die Nutzung zu melden, von Weitergabe zu Weitergabe verloren geht – oder wenn Mitglieder die Nutzungsmeldung von vornherein nicht erbitten? Ob die GEMA ihr Meldeverlangen rechtlich durchsetzen kann, ist zweifelhaft;²⁹ Gerichte haben sich mit dieser Frage noch nicht auseinandergesetzt.

Wenn CC-lizenzierte Musik frei zirkuliert und weitergegeben wird, können GEMA-Mitglieder selbst nicht mehr beeinflussen, ob es bei der Weitergabe auch beherzigt wird, dass die Bitte zur Nutzungsmeldung an den Song angeheftet wird. Ein finanzieller Schaden bei unterbleibender Nutzungsmeldung ist nicht ersichtlich, da die Nutzung ohnehin kostenlos ist. Der einschlägige § 4 der GEMA-NK-AGB, der besagt, nur mit einer rechtzeitigen Nutzungsmittelteilung könne die Vergütungsfreiheit berücksichtigt werden, formuliert insoweit jedenfalls meines Erachtens keine (durchsetzbare) Pflicht und gilt zudem auch nur im Verhältnis zwischen GEMA und Mitgliedern.

7.3 Mixed Uses

Eine weitere Einschränkung macht die GEMA dahingehend, dass sie die Vergütungsfreiheit bei sogenannten »mixed uses« nicht berücksichtigt. Damit meint die GEMA Konstellationen, in denen »die betreffenden Werke zusammen mit von der GEMA wahrgenommenen Werken genutzt werden, für die keine GEMA-NK-Lizenz erteilt worden ist, und wenn die Nutzung durch die GEMA pauschal lizenziert wird.«³⁰ Das kann beispielsweise für Organisationen relevant werden, die für Konzerte oder Hintergrundmusik auf Veranstaltungen Pauschalvereinbarungen mit der GEMA abgeschlossen haben.

²⁹ John Weitzmann vermutet, dass dies über die GEMA-Vermutung möglich sein könnte, näher hierzu <https://netzpolitik.org/2016/gema-erlaubt-mitgliedern-verguetungsfreie-lizenzen-kompatibilitaet-mit-creative-commons-fraglich/>, letzter Aufruf: 5.4.2022.

³⁰ Beschluss der Mitgliederversammlung, 2016, https://www.gema.de/fileadmin/user_upload/Musikurheber/Informationen/gema_beschluss_mitgliederversammlung_2016_verguetungsfreie_lizenzen.pdf, letzter Aufruf: 5.4.2022.

Die Reichweite dieser »mixed use«-Regel darf nicht überdehnt werden. In jedem Fall muss die GEMA etwa bei nicht-kommerziellen Online-Nutzungen von frei lizenzierter GEMA-Musik, die bei der GEMA normalerweise nach Tarifregeln (und nicht pauschal) lizenziert werden müsste, die Vergütungsfreiheit berücksichtigen – auch wenn die Nutzung im Zusammenhang mit anderer GEMA-Musik ohne NK-Lizenz als »mixed use« erfolgt.

7.4 Anklang bisher

Eine bei der GEMA durch den Verfasser Anfang 2022 erbetene Statistik zeigt, dass bislang von der NK-Lizenz für »jedermann« nur verhalten Gebrauch gemacht worden ist. Eine ansteigende Tendenz ist aber zu verzeichnen: für 34 Werke im Jahr 2017, für 64 bzw. 63 Werke in den beiden Folgejahren, für 200 Werke im Jahr 2020 und für 160 Werke im Jahr 2021. Zugleich habe die GEMA rund die Hälfte der Anträge abgelehnt. Dies könnte damit zu erklären sein, dass im Falle von Miturheberschaften immer alle Miturheberinnen und -urheber zustimmen müssen und in den Fällen der Ablehnung die nötigen Zustimmungen fehlten. Diesen eher niedrigen Zahlen steht eine beträchtliche Menge an CC-lizenzierter Musik im Netz gegenüber.

8. Kommerzielle und nicht-kommerzielle Nutzung

Eine nicht-kommerzielle Nutzung ist gemäß CC-Lizenz eine Nutzung, die »nicht vorrangig auf einen geschäftlichen Vorteil oder eine geldwerte Vergütung«³¹ gerichtet ist. Die Formulierung ist vage gehalten, erkennt somit aber auch das breite Spektrum denkbarer Nutzungskonstellationen an. Was eine kommerzielle Nutzung ist und was nicht, ist daher häufig nicht ganz klar zu beurteilen.

31 Abschnitt 1.i des Lizenztexts der CC-Lizenz Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International, abrufbar unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode.de>, letzter Aufruf: 5.4.2022.

Folgende Leitlinien lassen sich zeichnen: Betrachten muss man erstens, wer die Inhalte nutzt (nutzerbezogene Aspekte), und zweitens wie sie genutzt werden (nutzungsbezogene Aspekte). Gewinnorientierte Unternehmen, aber auch öffentliche Institutionen handeln tendenziell eher im geschäftlichen Interesse als Personen, die einen Inhalt zu privaten Zwecken nutzen. Und dennoch ist damit für beide Gruppen nicht sicher vorgezeichnet, ob die Nutzung nicht-kommerziell oder kommerziell ist.³²

Auch das Handbuch der GEMA enthält Ausführungen zum Begriff der kommerziellen Nutzung. Hiernach sind darunter »alle Nutzungshandlungen [zu verstehen], für die direkt oder indirekt ein vermögenswerter Vorteil erlangt oder angestrebt wird, ohne Rücksicht auf die Art der Nutzung oder die Person des Begünstigten«. ³³ Als Kriterien einer kommerziellen Nutzung werden genannt: wenn ein Entgelt geleistet wird, wenn Werbe- oder Sponsoring-Einnahmen erzielt werden oder wenn die Nutzung »im Zusammenhang mit dem unmittelbaren Angebot oder der Bewerbung eines Produkts oder einer Dienstleistung steht«. ³⁴ Die AGB der GEMA-NK-Lizenz listen Fälle auf, in denen die GEMA »in der Regel« davon ausgeht, dass eine kommerzielle Nutzung gegeben ist: bei Sendungen oder sonstigen Nutzung durch Sendeunternehmen; bei Wiedergaben in Verkaufsgeschäften, Discos, Bewirtungseinrichtungen; bei Live-Aufführungen mit Eintrittsgeld oder ohne, bei Letzterem, wenn Speisen, Getränke oder Merchandise verkauft wird oder Werbung betrieben wird; bei der Nutzung auf Online-Plattformen gewinnorientierter Internetprovider, und bei der Vervielfältigung und Verbreitung auf Datenträgern, wenn dabei (auch »indirekt«) Erwerbszwecke verfolgt werden.

Bei der »Nutzung auf Online-Plattformen« ist fraglich, ob die GEMA jede Musikknutzung in YouTube-Videos als kommerziell begreift, sofern diese Videos mit Werbung monetarisiert werden, oder, ob sie generell bei Nutzungen auf Online-Plattformen die Dienstanbieter wie YouTube oder SoundCloud als gewinnorientierte Unternehmen versteht. Jede Nutzung

³² Kreutzer, 2016: 49–52.

³³ Welp, 2018: 310.

³⁴ Welp, 2018: 314, Rn. 286, s. auch § 3 der AGB.

auf den genannten Plattformen als kommerziell einzustufen, wäre sicher eine zu weitreichende Einschränkung. YouTube als Umgebung ist schließlich heute ein bedeutendes Mittel auch solcher Kommunikation, die nicht auf Vergütung abzielt. Eine Nutzerin, die einen CC-lizenzierten Song in ein Video einfügt und auf YouTube hochlädt, nutzt den Song nicht automatisch kommerziell.³⁵

Letztlich darf eine VG nicht selbst den Begriff der nicht-kommerziellen Nutzung beliebig definieren (s.o.). Aber ihr Verständnis der nicht-kommerziellen Nutzung gibt einen Hinweis darauf, in welchen Fällen sie möglicherweise Rechte durchsetzen und eine vermeintlich nicht-kommerzielle Nutzung infrage stellen wird. Ihre offene Formulierung scheint dem zumindest für die meisten Fälle gerecht zu werden.

9. Gesetzliche Vergütungsansprüche und Open Content

Häufig stellen beim wissenschaftlichen Publizieren Autor_innen ihre Texte nach Open-Access-Kriterien zur Verfügung. Es kann einerseits intrinsisch motiviert sein, wissenschaftlichen Output möglichst frei nachnutzbar zu machen. Häufig verpflichten aber auch Förderbedingungen bei Forschungsprojekten dazu. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) hat 2014 einen Appell zur Nutzung offener Lizenzen formuliert.³⁶ Die Überlegung dahinter: Alles, was mit öffentlichen Abgaben finanziert wird, soll der Allgemeinheit auch zur ungehinderten Nutzung bereitstehen. Gerade darin wird ein besonderes gesellschaftliches Interesse zum Ausdruck gebracht. Denn

35 Offen ist noch, wie sich die Haftungsverschärfung der Online-Plattformen mit »User Generated Content« nach dem 2021 in Kraft getretenen UrhDaG – auf die genannten Plattformen trifft dies zu – auswirken wird. Durch sie wird die Nutzungshandlungen der User_innen den Plattformen zugerechnet.

36 https://www.dfg.de/foerderung/info_wissenschaft/2014/info_wissenschaft_14_68/, letzter Aufruf: 5.4.2022.

Wissenschaft ist auf Erkenntnis gerichtet und nicht auf Warenaustausch wie bei der kommerziellen Verwertung von Musik oder Kinofilmen.

Gemäß u.a. dem Berliner Open-Access-Paradigma von 2003³⁷ ist unter Open Access nicht nur der freie Zugang zu verstehen, sondern auch die freie Nutzbarkeit: Die Kopie und Online-Weiterverbreitung eines Inhalts muss zu jedem Zweck erlaubt sein, ebenso seine Veränderung. Diese Kriterien lassen sich wie eingangs beschrieben mit Lizenzierung realisieren – in der Praxis meist mit CC-Lizenzen.

Nun möchten zahlreiche Autor_innen zugleich auch an den Geldauschüttungen durch die VG Wort partizipieren. Solche Ausschüttungen haben – wie bereits erwähnt – ihren Hintergrund vor allem in gesetzlichen Vergütungsansprüchen, beispielsweise zur Privatkopieabgabe, zum Aufstellen von Kopierern; ebenso zum Verkauf von Leermedien, Kopien zu wissenschaftlichen Zwecken etc. Diese Nutzungsformen sind – im allgemeinen Interesse – per Gesetz erlaubt, müssen aber im Gegenzug vergütet werden. VGen übernehmen hier die Aufgabe, dass die Vergütungen bei den Autor_innen ankommen.

Dass die Nutzung der Texte laut CC-Lizenz kostenlos ist und gleichzeitig für bestimmte Nutzungen Vergütungspflichten gegenüber VGen bestehen, ist kein Widerspruch:

Zunächst einmal berücksichtigen CC-Lizenzen, dass es solche gesetzlichen Vergütungsansprüche gibt, und sie bringen diese in Einklang mit der Lizenz. So heißt es im CC-Lizenztext unter Abschnitt 2.b.3.: »Soweit wie möglich verzichtet der Lizenzgeber auf Vergütung durch Sie [gemeint sind die Nutzer_innen, Anm. d. Verf.] für die Ausübung der lizenzierten Rechte, sowohl direkt als auch durch eine Verwertungsgesellschaft unter welchem freiwilligen oder abdingbaren gesetzlichen oder Pflichtlizenzmechanismus auch immer eingezogen. In allen übrigen Fällen behält sich der Lizenzgeber ausdrücklich jedes Recht vor, Vergütungen zu fordern.«³⁸ Die Passage zeigt:

37 Berliner Erklärung über den offenen Zugang zu wissenschaftlichem Wissen, <https://openaccess.mpg.de/Berliner-Erklaerung>, letzter Aufruf: 5.4.2022.

38 Lizenztext der CC-Lizenz Namensnennung 4.0 International, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.de>, letzter Aufruf: 5.4.2022.

Wer die Lizenz einsetzt, erlaubt damit zwar die im Rahmen der Lizenz erlaubte Werknutzung grundsätzlich kostenlos – trennt sich aber nicht von seinen gesetzlichen Vergütungsansprüchen.³⁹

Auf bestimmte Vergütungsansprüche können Urheber_innen auch schon nach den gesetzlichen Regeln von vornherein nicht verzichten (§ 63a UrhG). Das Urheberrecht schützt sie gewissermaßen vor sich selbst. Mit der genannten Passage berücksichtigen CC-Lizenzen diesen gesetzlichen Rahmen. Damit ist der CC-Lizenztext mit unverzichtbaren gesetzlichen Vergütungsansprüchen vereinbar.⁴⁰

Im Zusammenhang mit der VG Wort gibt es nun ein gewisses Problem: Die Ausschüttungen von VGen wie der VG Wort basieren zwar primär auf gesetzlichen Vergütungsansprüchen – also solchen Ansprüchen, die, wie gezeigt, keinesfalls in Konflikt mit der CC-Lizenz stehen. Die VG Wort lässt sich allerdings darüber hinaus exklusive Nutzungsrechte wie das Vermietrecht und einige Formen der öffentlichen Wiedergabe per Wahrnehmungsvertrag einräumen.⁴¹ Für eine CC-Lizenzierung benötigen aber Autor_innen sämtliche Rechte⁴² selbst. Dort, wo die Rechte bereits exklusiv an die VG Wort vergeben sind, geht die CC-Lizenzierung ins Leere; die rechtliche Folge ist bislang ungeklärt.⁴³ Praktisch scheint dieses Problem, soweit ersichtlich, bislang ohne Auswirkung zu sein. Denn die VG Wort hat sich der freien Lizenzierung nie entgegengestellt.

Um sicherzugehen, können Mitglieder das Problem mit einem Workaround ausräumen: Sie können die vertraglichen Nutzungsrechte aus dem

39 In vielen dieser Fälle sind unmittelbarer Werknutzer/Lizenznehmer einerseits und Schuldner des Vergütungsanspruchs andererseits (zum Beispiel die Nutzerin einer Bibliothek, die einen Text kopiert, einerseits, und die Bibliothek, die Kopierer aufstellt, andererseits) nicht dieselbe Person.

40 Schrankenregelungen samt Vergütungsregeln bleiben bei CC-Lizenzierung ohnehin voll anwendbar.

41 Muster-Wahrnehmungsvertrag der VG Wort, https://www.vgwort.de/fileadmin/wahrnehmungsvertrag/WV_Muster_Autor.pdf, letzter Aufruf: 5.4.2022. Seit 2018 ist ein Wahrnehmungsvertrag Voraussetzung für die Ausschüttungen auch nach gesetzlichen Ansprüchen.

42 Genauer: sämtliche ausschließliche Rechte.

43 Kreuzer; Lahmann: 2021: 199.

VG Wort-Wahrnehmungsvertrag gegenüber der VG Wort manuell ausnehmen (vgl. § 12 VGG). In der Praxis geschieht dies aber vermutlich selten, sodass eine Klarstellung seitens der VG Wort wünschenswert ist: Sie könnte einen simplen Mechanismus zu Gunsten der CC-Lizenzierung in ihren Wahrnehmungsvertrag aufnehmen, um Zweifel an der Vereinbarkeit von Open Access und gesetzlichen Vergütungsansprüchen aus dem Weg zu räumen. Dies würde letztlich auch die weit verbreitete Praxis von Open Access bestätigen und stärken.

Im Ergebnis können Autor_innen ihr wissenschaftliches Werk unter eine CC-Lizenz stellen und zugleich Ansprüche gegenüber einer VG auf gesetzlich vorgeschriebene Vergütungen haben. Diese Konstellation steht exemplarisch für ein Miteinander von Open Content und gesetzlichen Vergütungsansprüchen.

10. Fragen von Bearbeitung und Remix

Die Schwäche des Urheberrechts hatte Lawrence Lessig auch darin gesehen, dass neue künstlerische Ausdrucksformen im Digitalen, die auf bestehendem Material aufbauen, zu restriktiv gehandhabt werden. Das bringt das Bearbeitungsrecht ins Spiel, das Urheber_innen die Kontrolle über von anderen geschaffene Werke gibt, wenn dabei wesentliche Züge und Bestandteile der Ausgangswerke jener Urheber_innen enthalten sind.

Das Bearbeitungsrecht wird bei CC-Lizenzen gewährt, sofern es nicht explizit mit dem Modul ND (»No Derivatives«, also keine Bearbeitung) ausgeschlossen wird. VGen hingegen lizenzieren das Bearbeitungsrecht in der Regel nicht. Hier ist im Profibereich die individuelle Rechteklärung üblich, mit Urheber_innen oder etwa mit deren Verlagen.

Zugleich gibt es wiederum gesetzliche Freiheiten (Schranken) zur Bearbeitung im Rahmen von Karikatur, Pastiche und Parodie (§ 51a UrhG).⁴⁴

⁴⁴ Zu diesen Kategorien Fischer, 2021.

Diese Schranken sind nicht vergütungspflichtig und damit auch nicht im Fokus der VGen.

Ob außerhalb dieser gesetzlichen Freiheiten eine Lücke zu freien Bearbeitungen von »Closed Content« klafft, muss anderswo geklärt werden. Jedenfalls wäre es denkbar, die unveränderte Nutzung von Werken (und ihre Interpretation) von einer VG wahrnehmen zu lassen, die Bearbeitung aber zugleich als Open Content freizugeben. Üblich ist diese Praxis derzeit nicht, zumal: Eine *reine* Bearbeitungslizenz gibt es im Kosmos der etablierten freien Lizenzen wie CC nicht.

11. Fazit

Open Content und die Rechtswahrnehmung durch eine VG kennen Vereinbarkeiten: die Partizipation an Vergütungsmechanismen bei gleichzeitiger Offenheit der Materialien für die Allgemeinheit und die dualen Modelle, die vertraglich eingeräumte Nutzungsrechte in kommerzielle Nutzungen und nicht-kommerzielle Nutzungen trennen.

Die Partizipation an Schrankenvergütungen hat sich bewährt und sollte beibehalten werden. Die im Beitrag angesprochenen offenen Fragen sollten in der Umsetzung durch die VGen ausgeräumt werden, um die Souveränität von Urheber_innen und die Praktiken der Openness abzusichern. Von der Möglichkeit zur parallelen nicht-kommerziellen Lizenzierung von Werken gerade im Musikbereich wurde bislang nicht rege Gebrauch gemacht, zumindest lassen die Zahlen der GEMA dies so erkennen. Auch hier sind formale Hürden zu bekämpfen. Möglicherweise haben aber auch der deutlich einfachere Zugang und das mittlerweile rechtlich weitgehend unproblematische Einbetten von Inhalten (etwa YouTube-Videos auf anderen Websites) dem Modell Attraktivität genommen.

12. Literaturverzeichnis

- Hagemeier, Stefanie, § 60h UrhG [Angemessene Vergütung der gesetzlich erlaubten Nutzungen], *BeckOK Urheberrecht*, hrsg. v. Hartwig Ahlberg, Horst-Peter Götting u. Anne Lauber-Rönsberg, München 2022
- Fischer, Georg, Wie der »Pastiche« ins Urheberrecht kam und was er für das kreative Schaffen bedeutet, <https://irights.info/artikel/wie-der-pastiche-ins-urheberrecht-kam-und-was-er-fuer-das-kreative-schaffen-bedeutet/31105>, letzter Aufruf: 5.4.2022
- Kreutzer, Till, *Open Content – Ein Praxisleitfaden zur Nutzung von Creative-Commons-Lizenzen*, Bonn 2016
- Kreutzer, Till; Lahmann, Henning, *Rechtsfragen bei Open Science – Ein Leitfaden*, Hamburg 2021
- Lessig, Lawrence, *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, USA 2004
- Metzger, Axel; Heinemann, Tobias, The Right of the Author to Grant Licenses for Non-Commercial Use: Creative Commons Licenses and the Directive on Collective Management, *JIPITEC*, 6, 1, 2015: 11–22
- Rack, Fabian, *GEMA nimmt Stellung zu Creative Commons*, <https://www.telemedicus.info/gema-nimmt-stellung-zu-creative-commons/>, 2012, letzter Aufruf: 5.4.2022
- Raue, Benjamin, § 11 VGG [Nutzungen für nicht kommerzielle Zwecke], *Dreier/Schulze – Urheberrechtsgesetz (Kommentar)*, München 2022
- Schwetter, Holger, *Teilen – und dann? – Kostenlose Musikdistribution, Selbstmanagement und Urheberrecht*, Kassel 2015
- Welp, Kai, § 1a [Vergabe vergütungsfreier Lizenzen], *Recht und Praxis der GEMA*, hrsg. v. Harald Heker u. Karl Riesenhuber, Berlin/Boston 2018: 309–315

Angebote alternativer Verwertungsgesellschaften

Konstantin Hondros

Abstract:

VGen handeln in einzelnen Kulturmärkten als natürliche Monopole. Doch die technologische Entwicklung der Digitalisierung und Veränderungen der regulatorischen Umwelt durch die EU-Richtlinie von 2014 fordern die etablierten VGen und ihre Marktposition heraus. Diese Situation betrachte ich im Musikgeschäft und befrage VG-Alternativen danach, wie sie ihr Angebot gestalten, um sich von etablierten VGen zu unterscheiden. Durch einen multiplen Fallvergleich zeigt dieser Überblick, dass sich VG-Alternativen regelmäßig als global vernetzt und technologisch versiert präsentieren oder um die Entwicklung spezifischer, lokaler Märkte bemüht sind. Weniger sichtbar beziehungsweise geplant sind Alternativen, die sich bisher marginalisiertem Repertoire wie Creative-Commons-lizenzierte Musik annehmen.

Schlagwörter: Alternativen, Monopole, Digitalisierung, Musikwirtschaft.

1. VGen, Monopole und Alternativen

VGen sind mächtige Organisationen der Kulturwirtschaft. Sie dienen der kollektiven Rechtewahrnehmung urheberrechtlich geschützter Werke und sind ebenso mit kulturfördernden Aufgaben betraut. Zumeist handeln VGen mit nationalstaatlicher und sektorenspezifischer Spezialisierung und werden häufig als natürliche Monopole angesehen,¹ in manchen EU-Ländern waren

¹ Denga, 2015: 23; Riis, 2011: 484.

VGen auch rechtlich als Monopole legitimiert.² Die EU-Richtlinie 2014/26/EU aus dem Jahr 2014 hat diese Stellung angegriffen. Die Richtlinie will den europaweiten Wettbewerb unter VGen fördern und zur Vereinheitlichung des europäischen Binnenmarktes beitragen.³ Kritik an dieser Steigerung des Wettbewerbs befürchtet unter anderem eine Reduktion kultureller Vielfalt durch eine Fragmentierung des Repertoires.⁴

Trotz dieser Veränderungen in der regulatorischen Umwelt der VGen nehmen weiterhin etablierte VGen in einzelnen Kulturmärkten wie der Fotografie, dem Buchmarkt, oder der Musikwirtschaft de facto Monopolstellungen ein. Allgemein wird diese Stellung damit gerechtfertigt, dass Transaktionskosten möglichst gering gehalten werden müssen.⁵ Ebenso schaden miteinander konkurrierende VGen dem Markt für kollektive Rechtswahrnehmung allgemein, da sie ein sprichwörtliches ›race to the bottom‹ anregen. Vorrangig sind es ökonomische Überlegungen, die Verwertungsmonopole rechtfertigen.⁶ Kulturelle Rechtfertigungen betonen dazu den kollektiv-solidarischen Charakter und die Vertretungsfunktion von VGen, den der größtmögliche Zusammenschluss von Rechteinhabenden gewährleistet.⁷

Es gibt bisher kaum Erfahrung mit Wettbewerb unter VGen. Das historische Beispiel einer alternativen VG in der Musikwirtschaft kann zwar dahingehend gelesen werden, dass unter bestimmten Umständen nebeneinander existierende VGen positiven Einfluss auf Kulturentwicklung nehmen und auch für Urheber_innen Vorteile haben könnten.⁸ Als sich die US-amerikanische Broadcast Music, Inc. (BMI) in Konkurrenz zur damals etablierten American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) gründete, änderte sich der Musikkonsum in den USA. Genres wie Blues, Gospel oder Jazz, die zuvor aufgrund der strengen Aufnahmeregulungen der

2 Beispielsweise in Italien oder Österreich, Riccio; Giannone Codiglione, 2013: 287.

3 Arezzo, 2015: 534.

4 Riis, 2011: 493; Arezzo, 2015: 555.

5 Hansen; Schmidt-Bischoffshausen, 2007: 4.

6 Handke; Towse, 2007: 937.

7 Schovsbo, 2012: online.

8 Ryan, 1985.

ASCAP keine Beachtung im Radio fanden, konnten über BMI lizenziert mehr Aufmerksamkeit auf sich ziehen und damit nicht nur die Musikwirtschaft, sondern die Musikkultur allgemein verändern.⁹ Für Deutschland muss aber angeführt werden, dass zwei miteinander aggressiv konkurrierende VGen, die GDT und die GEMA, im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts negative Folgen für Urheber_innen gehabt haben sollen.¹⁰ Die historischen Beispiele zum Nebeneinander mehrerer VGen in einem Kulturmarkt sind also widersprüchlich und selten.

Aus regulatorischer Sicht sind Monopolstellungen europaweit seit der EU Richtlinie von 2014 nicht mehr möglich, was Rechtsinhaber_innen unter anderem erlaubt, sich VGen unabhängig des nationalstaatlichen Hintergrunds anzuschließen.¹¹ Aus ökonomischer und wettbewerbsrechtlicher Perspektive stehen ihre De-facto-Monopole in Kritik.¹² Auch die Digitalisierung der Kulturwirtschaft stellt die Position etablierter VGen in Frage.¹³ Alternativen zu etablierten VGen bleiben allerdings weiterhin rar. Vor diesem Hintergrund exploriere ich am Beispiel der Musikwirtschaft das bisher kaum in den Blick genommene Feld von VG-Alternativen. Da diese zwar durch die EU-Richtlinie gefördert wurden, aber dennoch kaum sichtbar sind, frage ich: Wie gestalten VG-Alternativen ihr Angebot, um sich von etablierten VGen zu differenzieren?

Diese Frage beantworte ich mittels eines überblickshaften und explorativen Mappings, das sich an der Methode des multiplen Fallvergleichs orientiert.¹⁴ Analytisch nehme ich zunächst einzelne Organisationen und ihr Angebot in den Blick und bilde daraufhin Typen von VG-Alternativen. Der Vergleich der Typen zeigt, dass sich VG-Alternativen, die der Administration von Rechten dienen, regelmäßig als global vernetzt und technologisch überlegen präsentieren. Andere Alternativen bemühen sich darum, spezifi-

9 Dommann, 2014: 198–199.

10 Kreile et al., 2009: 22–28.

11 Klingner et al., 2021: 633.

12 Bakar et al., 2020: 110; Katz 2005: 541.

13 Haunss, 2013: online.

14 Eisenhardt, 1989: 533.

sche, lokale Märkte zu entwickeln und ihr Angebot an ihre Nutzer_innen anzupassen. Geplant sind Alternativen, die sich marginalisiertem Repertoire wie Creative-Commons-lizenzierter Musik und Prosumer-Kreativität annehmen. Die Untersuchung zeigt ein differenziertes Feld von Organisationen und Angeboten von VG-Alternativen, die sie von etablierten VGen unterscheiden. VG-Alternativen beschränken aber bisher ihr Angebot auf einzelne Verwertungsbereiche der Musikwirtschaft. Der gesamten Komplexität der Verwertung musikalischer Werke nehmen sich weiterhin etablierte VGen an.

2. Theoretische Rahmung von VGen als komplexen Organisationen

Zur theoretischen Auseinandersetzung mit VGen bespreche ich zunächst die *Komplexität der wirtschaftlichen Verwertung urheberrechtlich geschützter Werke*, beleuchte die *ökonomische Rechtfertigung von Monopolen*, und nehme die rechtliche Rahmung von VGen in den Blick, die *Alternativen und Ausdifferenzierung* nahelegt.

2.1 Komplexität der wirtschaftlichen Verwertung von Werken

VGen sind komplexe Organisationen.¹⁵ Allgemein zeichnen sich komplexe Organisationen durch ihre Größe, die Dichte an Interaktionen, sowie auch den Anstieg an Interaktionen aus, die eine komplexe Organisation mit ihrer Umwelt aufweist.¹⁶ Da sie Wissen nutzen, um der zunehmenden Komplexität zu begegnen, können komplexe Organisationen auch als wissensintensiv beschrieben werden.¹⁷

Aufgrund vielfältiger Nutzungsarten, zahlreicher Nutzer_innen, der Vielzahl an territorialen Regulationen und befördert durch die Digitalisie-

¹⁵ Kretschmer, 2005: 2.

¹⁶ Ibid.: 749–751.

¹⁷ Alvesson, 2004: 1.

rung multiterritorialer Lizenzierungen ist die Wahrnehmung urheberrechtlicher Nutzungsrechte überaus komplex.¹⁸ Im Wesentlichen sind es Transaktionskosten, die Urheber_innen daran hindern, die Verwertung ihrer Rechte individuell auszuführen.¹⁹ Wirtschaftliche Rationalität ist ein wesentlicher Grund, weshalb sich typischerweise eine VG um einzelne Kulturmärkte gebildet hat und auf individuelle Rechtereklärung verzichtet wird.²⁰ VGen handeln als Intermediäre in zweiseitigen Märkten, mit Rechtsinhaber_innen auf der einen und Nutzer_innen auf der anderen Seite, und entwickeln jeweils spezifische Angebote.²¹ Auch das trägt zur Komplexität der Verwertung von Werken bei.

2.2 Ökonomische Rechtfertigung von Monopolen

Aus ökonomischer Sicht werden VGen häufig als natürliche Monopole aufgefasst. Bei natürlichen Monopolen handelt es sich um solche, die sich aus den Bedingungen eines bestimmten Marktes gleichsam *natürlich* begründen lassen.

»If the entire demand within a relevant market can be satisfied at lowest cost by one firm rather than by two or more, the market is a natural monopoly, whatever the actual number of firms in it.«²²

In einem natürlichen Monopol kann es zwar durchaus Mitbewerber_innen geben, dies führt aber entweder zu Firmenzusammenschlüssen, betrieblichen Fehlschlägen oder zur ineffizienten Nutzung von Ressourcen.²³ Wettbewerbsfreundliche Literatur sieht die Natürlichkeit von Monopolen aller-

18 Gervais, 2015: 11.

19 Handke; Towse, 2007: 938.

20 Li, 2020: 3.

21 Arezzo, 2015: 548.

22 Posner, 1968: 548.

23 Ibid.

dings als Mythos an, der von der Gesetzgebung genutzt wird, um Monopole überhaupt erst zu schaffen.²⁴

Für etablierte VGen spielt die Annahme eine wesentliche Rolle, dass zusätzliche VGen im Feld zwar den Verwaltungsaufwand erhöhen, ohne aber zu einer Erhöhung der Einnahmen des gesamten Verwertungsmarktes zu führen. Ebenso verschlechtert eine Fragmentierung des Repertoires die Verhandlungsposition der Rechtsinhaber_innen mit den Nutzer_innen und führt zu geringeren Einnahmen.²⁵ Towse argumentierte noch, dass die natürliche Grundlage der Monopolstellung von VGen in den ausführlichen (analogen) Datenbanken zu finden sei.²⁶ Diese Verfügungsgewalt über Metadaten und daraus ableitbarem Wissen ermögliche es VGen, ihre Dienstleistungen anzubieten. Sie sieht im Zusammenlegen von Datenbanken die Möglichkeit eines globalen VG-Monopols. In Ansätzen ist das etwa in der Etablierung transnationaler VG-Kooperationen wie der ICE zu beobachten, in der mehrere europäische VGen im Bereich digitaler Lizenzen zusammenarbeiten. Der Versuch einer *Global Repertoire Database* ist trotz Unterstützung großer VGen 2014 aus unter anderem Finanzierungsgründen bisher gescheitert.²⁷

2.3 Alternativen und Ausdifferenzierung

Neben diesen organisationstheoretischen und ökonomischen Überlegungen reguliert auf rechtlicher Ebene das Verwertungsgesellschaftengesetz (VGG) seit 2016, was VGen in Deutschland auszeichnet.²⁸ VGen sind stark regulierte Organisationen, deren besondere Rechte von weitreichenden Pflichten – wie dem Wahrnehmungs- oder auch Abschlusszwang – begleitet werden. Sie stehen unter Aufsicht des Deutschen Patent- und Markenamts (DPMA). Neue beziehungsweise alternative VGen muss das DPMA zulassen, bevor

24 DiLorenzo, 1996: 43.

25 Arezzo, 2015: 553.

26 Towse, 2004: 54–69.

27 Cooke, 2014: online.

28 Das VGG löste das bis dahin geltende Urheberrechtswahrnehmungsgesetz ab.

diese tätig werden dürfen.²⁹ Basierend auf den Vorgaben der EU-Richtlinie über Dienstleistungen im Binnenmarkt 2014/26/EU³⁰ unterscheidet das VGG drei Typen von Organisationen, die sich der Wahrnehmung von Nutzungsrechten widmen: VGen, abhängige Verwertungseinrichtungen, sowie unabhängige Verwertungseinrichtungen.³¹ Alternativen zu etablierten VGen sind im Gesetz seit dieser neuen EU-Richtlinie explizit benannt,³² aber auch zuvor rechtlich möglich gewesen.³³ Diese rechtliche Entwicklung hin zu VG-Alternativen wird einerseits damit gerechtfertigt, dass die EU den Transformationen der Digitalisierung begegnen wollte.³⁴ Andererseits fördert die EU damit Wettbewerb zwischen den VGen, insbesondere im Zusammenhang mit multiterritorialen Lizenzierungen.³⁵

Das VGG definiert eine VG als Organisation, »deren ausschließlicher oder hauptsächlicher Zweck es ist, für Rechnung mehrerer Rechtsinhaber Urheberrechte oder verwandte Schutzrechte zu deren kollektiven Nutzen wahrzunehmen.«³⁶ Zwei Eigenschaften gibt das VGG vor, von denen eine VG mindestens eine erfüllen muss: Sie wird entweder von ihren Mitgliedern beherrscht, also von den Rechtsinhaber_innen, die der VG ihre Rechte zur Wahrnehmung übertragen haben, und/oder die VG ist nicht darauf ausgerichtet, Gewinne zu erzielen. Eine abhängige Verwertungseinrichtung wird »indirekt oder teilweise von mindestens einer«³⁷ VG gehalten. Eine unabhängige Verwertungseinrichtung gleicht dem Zweck nach einer VG, wird aber nicht von den Berechtigten beherrscht und ist auf Gewinnerzielung ausgerichtet. Die wesentlichen Merkmale dieser Alternative stehen der klas-

29 Als Beispiel einer »neuen« VG ist die Gesellschaft für die Wahrnehmung von Veranstalterrechten (GWVR) zu nennen, die 2014 und nach 10-jähriger Vorbereitungszeit zugelassen worden ist. PM, 2014: online.

30 Riis, 2011: 493.

31 Anonym, 2021: online.

32 Anonym, ohne Datum: online.

33 Ein Beispiel, über das bisher nur sehr wenig bekannt ist, war die 2004 gegründete VG Werbung und Musik.

34 López Alzaga; Golmayo Sebastián, 2018: online.

35 Arezzo, 2015: 534.

36 Anonym, 2021: online.

37 Ibid.

sischen VG also diametral gegenüber. Allerdings befinden sich auch unabhängige Verwaltungseinrichtungen unter der Aufsicht des DPMA.

Bisher haben sich VGen v.a. in unterschiedliche Kulturmärkte (Musik, Buch, Film, usw.) oder um Akteur_innen ausdifferenziert, deren Rechte nicht wahrgenommen worden waren.³⁸ Die veränderten rechtlichen Rahmenbedingungen durch die Einführung verschiedener Organisationstypen ermöglichen nun aber innerhalb des natürlichen Monopols etablierter VGen ebenso VG-Alternativen. Diese sollten zunehmend in Kulturmärkten anzutreffen sein, wobei unklar ist, wie sie ihr Angebot gestalten, um sich von den etablierten VGen zu unterscheiden. Für die Musikwirtschaft wird das im Folgenden empirisch beleuchtet.

3. VGen und VG-Alternativen in der Musik

In der Musikwirtschaft nehmen VGen traditionell eine bedeutende Rolle ein, die aber weiteren Kulturmärkten ähnelt, beispielsweise der Filmwirtschaft, der Fotografie oder dem Buchmarkt. Die Untersuchung des spezifischen Falls alternativer VGen im Musikgeschäft sollte auch Rückschlüsse auf weitere Märkte der Kultur- und Kreativwirtschaft zulassen.

Das Musikgeschäft gilt als komplex. Das liegt an der Vielzahl von Organisationen, die an dem verschränkten Prozess von Herstellung und Vertrieb von Musik teilhaben,³⁹ ebenso an der zunehmenden Anzahl Musiker_innen, die an der Kreation von Musik selbst beteiligt sind.⁴⁰ Weiterhin basiert die Verwertung von Musik auf zahlreichen einzelnen Nutzungen von unterschiedlichen Nutzer_innen. Die Digitalisierung und die Entwicklung des Musik-Streamings haben zu einem enormen Anwachsen verwertungsrelevanter

38 Zum Beispiel nimmt sich die oben genannte GWVR dem Leistungsschutzrecht von Veranstalter_innen an. Auch für Produzent_innen oder Toningenieur_innen könnte das in Zukunft denkbar sein, Nietes, 2018: 132f.

39 Scott, 1999: 1965.

40 Bennett, 2011: online.

ter Nutzungen geführt. Haunss⁴¹ nennt drei für VGen herausfordernde Veränderungen durch Digitalisierung. Der Vertrieb von Musik hat sich gewandelt und neue Organisationen sind auf den Plan getreten. Die Bedeutung von gebietsübergreifenden Lizenzierungen nimmt zu. Schließlich kommt es zu einer zunehmenden Fragmentierung von Urheberrechten im digitalen Raum.

Exemplarisch stelle ich die VGen-Landschaft in Deutschland für die Musikwirtschaft vor, bevor ich VG-Alternativen in den Fokus rücke. Die Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA) nimmt musikalische Nutzungsrechte, die Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten (GVL) verwandte Schutzrechte wahr. Darüber hinaus sind die VG Musikedition für die Nutzung von Musiknoten, die GWVR für Veranstalterrechte an Konzertmitschnitten als VGen tätig. Die GEMA ist die zentrale VG im Musikgeschäft. Sie generiert die größten Einnahmen und dient in vielen Fällen der GVL auch als Inkassoorgan. Damit ist das etablierte Feld der musikspezifischen VGen abgesteckt. Weniger bekannt sind Organisationen, die als VG-Alternativen musikalische Rechtswahrnehmung anbieten. Für deren Untersuchung nehme ich im weiteren Verlauf keine nationale Perspektive ein.

3.1 Exploratives Mapping und Fallvergleich von VG-Alternativen

Zur Beantwortung meiner Forschungsfrage, wie VG-Alternativen ihr Angebot gestalten, um sich von etablierten VGen zu differenzieren, orientiere ich mich an der Methode des multiplen Fallvergleichs.⁴² Nach Formulierung einer Forschungsfrage ist dafür die Fallauswahl zu treffen. Die Kriterien dieser Auswahl hatte ich breit angelegt und suchte nach Organisationen, die sich mit der Wahrnehmung musikalischer Urheberrechte befassen und bei denen es sich nicht um etablierte VGen handelt.⁴³ Früh stellte sich heraus, dass

41 Haunss, 2013: online.

42 Eisenhardt, 1989: 533.

43 Bei dieser Abgrenzung hilft eine aktuelle Liste der europäischen Union, die VGen »established in their territories« sammelt, European Commission, 2021: online.

unter diese Kriterien weite Teile der digitalen Musikwirtschaft fallen.⁴⁴ Deshalb beschränkte sich die Auswahl auf Organisationen, für die Wahrnehmung von Urheberrechten das beziehungsweise ein wesentliches Element ihres Angebots darstellt.⁴⁵ Dieses explorative Mapping hat das Feld potentieller Alternativen untersucht. Ziel des Mappings war keine vollumfängliche Liste, sondern ein Überblick des Feldes. Die Sättigung des theoretischen Samplings, also die Suche nach neuen Fällen bis diese schon aufgefundenen Fällen entsprechen, ist dafür ein guter Indikator.⁴⁶

Zunächst nutzte ich Suchmaschinen, um Organisationen zu identifizieren. Einfache thematische Suchen nach »alternativen Verwertungsgesellschaften«, »alternative collecting societies«, waren bedingt hilfreich. Breitere Suchanfragen nach »collecting royalties« brachten mehr Fälle zum Vorschein. Aufgefundene Fälle konnten dazu genutzt werden, von den jeweiligen Selbstbeschreibungen die weitere Suche anleiten zu lassen, beispielsweise nach »neighboring rights administration company«. Als wichtig hat sich herausgestellt »independent management entities« beziehungsweise »unabhängige Verwertungseinrichtungen« zu explorieren. Um einen Eindruck zu bekommen, wie sich diese neue rechtliche Organisationsform in Europa etabliert, habe ich in landessprachlichen Terminologien der EU-Richtlinie nach Fällen gesucht.⁴⁷ Alle aufgefundenen Fälle konnte ich mit einem Mapping musikwirtschaftlicher Organisationen von 2015 vergleichen, das am

44 Plattformen wie YouTube mit ihrer Content ID und damit verbundenen monetären Ausschüttungen oder solche zur Lizenzierung von Musik für Synchronisationen wie Audiojungle, vgl. Hondros, 2021: 247.

45 Organisationen, die sich zwar ebenso mit der Lizenzierung von Inhalten befassen (wie die Digitaldistributoren DistroKid, TuneCore oder CDBaby), bei denen die Wahrnehmung von Rechten aber nicht der Hauptzweck der Organisation ist, werden im Mapping nicht berücksichtigt. Ähnliches gilt für die Organisation safecreative, die sich der Herstellung sowie dem Management von digitalen Urheberrechtsnachweisen unterschiedlicher Werkarten annimmt.

46 Glaser; Strauss, 2017 [1970]: 45.

47 Beispielhaft für Spanien: »Operadores de gestión independiente«; für Frankreich »entité de gestion indépendante«; für die Niederlande »onafhankelijke beheerentiteit«; oder für Tschechien: »nezávislým správcem práv«, vgl. EUR-Lex, 2021: online.

Potential von Organisationen interessiert war, die Kriterien unabhängiger Verwertungseinrichtung zu erfüllen.⁴⁸ Der Vergleich der Listen hat auf weitere Fälle hingewiesen, manche dieser Fälle hatten jedoch bereits ihre Dienste eingestellt. Viele Fälle waren alleine in meinem Mapping zu finden, was auf eine Entwicklung im Feld hindeutet. Einige Fälle sind in beiden Listen vorgekommen.

Im nächsten Schritt habe ich online verfügbare Beschreibungen dieser Organisationen sowie ihres jeweiligen Angebots gesammelt. Für Beschreibungen, die weder auf Englisch noch Deutsch verfügbar waren, habe ich die Übersetzungsfunktion des Browsers genutzt. Zusätzlich sind die zusammenfassenden Beschreibungen der auf LinkedIn vertretenen Organisationen hilfreich. Im Unterschied zu Homepages geben Organisationen auf LinkedIn über das Gründungsjahr der Organisation sowie die Anzahl der Mitarbeitenden Auskunft. Tabelle 1 gibt den Überblick zu potentiellen VG-Alternativen wieder und umfasst 25 Organisationen.

Tabelle 1: Liste der in die Fallauswahl integrierten Organisationen

Name	Land	seit	Mitarbeitende	Typ VG-Alternative
AdRev	US	2011	11 bis 50	Rechte-Administration
ALMO	BE	1922		unabhängige Verwertungseinrichtung
AMRA Music	US	2014	11 bis 50	alternative VG
C3S	GER	2013	2 bis 10	alternative VG
CCLI	US	1988	51 bis 200	unabhängige Verwertungseinrichtung
Defensive Music	UK	2011	2 bis 10	Rechte-Administration
Global Master Rights	NL	2014	2 bis 10	Administration verwandter Schutzrechte

⁴⁸ Bolder, 2017: 46; die bisher nur online verfügbare Masterarbeit bewertet Organisationen nach den in der EU-Richtlinie vorgegebenen Kriterien, ob sie eine unabhängige Bewertungseinrichtung werden könnten oder nicht.

IS Media s.r.o.	CZ	2010	11 bis 50	unabhängige Verwertungseinrichtung
IMPEL	GB	2015	2 bis 10	alternative VG
Jamendo	LUX	2004	11 bis 50	unabhängige Verwertungseinrichtung
Kobalt	US	2000	501 bis 1000	Rechte-Administration
Merlin Network	UK	2012	11 bis 50	alternative VG
music4business	PL			unabhängige Verwertungseinrichtung
Nezávislý správce práv	CZ			unabhängige Verwertungseinrichtung
NRG Agency	CZ	2018	2 bis 10	Administration verwandter Schutzrechte
Radio Pro	GR	2020	2 bis 10	unabhängige Verwertungseinrichtung
Rident Royalties	US	2016		Administration verwandter Schutzrechte
Rident	US	2021		Rechte-Administration
Rights'Up	GER	2012	11 bis 50	Administration verwandter Schutzrechte
Songtrust	US	2010	51 bis 200	Rechte-Administration
Soundreef	IT	2011	51 bis 200	unabhängige Verwertungseinrichtung
Tune registry	US	2015	2 bis 10	Rechte-Administration
Unison Rights	ES	2017	2 bis 10	unabhängige Verwertungseinrichtung
Wixen Music	UK	2009	2 bis 10	Rechte-Administration
Zanoise	NL	2018	2 bis 10	Administration verwandter Schutzrechte

3.2 Fallanalysen und Vergleich von VG-Alternativen

Die multiple Fallanalyse schlägt als weitere Schritte vor, zunächst eine Analyse innerhalb der einzelnen Fälle durchzuführen und daraufhin über die Fälle hinweg nach Mustern zu suchen.⁴⁹ Für den ersten Teil der Analyse habe ich jeden einzelnen Fall nach vier Kriterien befragt, die sich aus meiner Forschungsfrage ableiten. Ich habe nach *Selbstbeschreibungen* gesucht, die relevante Merkmale der jeweiligen Organisation verbalisieren, *Angebote für Rechtsinhaber_innen* sowie *Angebote für Nutzer_innen* unterschieden, um dem nach zwei Seiten ausgerichteten Markt von VGen gerecht zu werden,⁵⁰ und *Differenzierungen zu etablierten VGen* herausgearbeitet, wobei diese mitunter auch direkt von den VG-Alternativen angesprochen worden sind.

Im Vergleich der Fälle zeigt sich das differenzierende Angebot der VG-Alternativen. Die Angebote richten sich entweder besonders *global* oder überraschend *lokal* aus. Häufig steht die genutzte *Technologie* im Vordergrund. Mit letztem verknüpft vermitteln VG-Alternativen, dass sie mit hoher *Geschwindigkeit* und *Transparenz* Verwertungsaufgaben nachkommen. Die Darstellung von *Einfachheit* ist relevant, um rechtliche Unsicherheit und wirtschaftliche Komplexität des Musikgeschäfts zu reduzieren. Oftmals präsentiert sich das Angebot von VG-Alternativen als Möglichkeit, zur gesteigerten *Verbreitung* der von ihr verwerteten Musik beizutragen.

Die Selbstbeschreibungen habe ich dazu genutzt, Gruppen innerhalb meines Samples zu bilden und damit Typen von VG-Alternativen zu unterscheiden. Einige Organisationen nehmen sich der *Administration verwandter Schutzrechte* (fünf Organisationen) oder davon etwas unterschieden der *Rechte-Administration* (sieben Organisationen) allgemein an. In ihren Selbstbeschreibungen treten sie zwar in Konkurrenz zu etablierten VGen. Sie nutzen aber wenig beachtete Nischen der Verwertung von Musikrechten und benötigen die Strukturen etablierter VGen, um handlungsfähig zu sein. Eine heterogene Gruppe bilden die *unabhängigen Verwertungseinrichtungen* (neun Organisationen), die sich durch ihren rechtlichen Status auszeichnen

49 Eisenhardt, 1989: 533.

50 Arezzo, 2015: 548.

und außerhalb der Strukturen der etablierten VGen Angebote machen. *Alternative VGen* (vier Organisationen) sind Fälle, die sich selbst als solche bezeichnen und an der Regulierung etablierter VGen ausrichten. Diese Typen und ihre Angebote stelle ich im nächsten Abschnitt anhand einzelner Fallbeispiele vor.

4. VG-Alternativen und ihre Angebote

Über die Typen hinweg zeigt ein deskriptiver Blick auf die Organisationen (Tabelle 1), dass sich das Feld von VG-Alternativen einerseits im Wachsen befindet, dieses Wachstum andererseits von einer Vielzahl an kleinen Organisationen angetrieben wird. So sind von den 25 Organisationen 18 seit 2010 gegründet worden, zehn davon sind jünger als die EU-Richtlinie von 2014.⁵¹ Zehn der Organisationen haben zwischen zwei und zehn Mitarbeiter_innen, sechs weitere zwischen elf und 50.

4.1 Administration verwandter Schutzrechte und Rechte-Administration

Organisationen aus diesen beiden Typen sehen die Komplexität der globalen, digitalisierten Musikwirtschaft von den etablierten VGen nur unzureichend aufgelöst, was zu monetären und auch zeitlichen Verlusten der Rechtsinhaber_innen führt. Aufmerksamkeit gilt der »neighbouring rights royalties collection«, die bisher für viele Rechtsinhaber_innen vernachlässigt worden sein soll. Organisationen, die der globalen Administration verwandter Schutzrechte verschrieben sind, machen auf die unübersichtlichen Zeitfenster aufmerksam, innerhalb derer Rechtsinhaber_innen die Verwertung ihrer Rechte an Werken in unterschiedlichen Territorien bei den jeweiligen

51 Bei zwei unabhängigen Verwertungseinrichtungen konnte ich kein Gründungsjahr auffinden, es ist nicht unwahrscheinlich, dass es sich auch bei ihnen um »junge« Organisationen handelt.

VGen anmelden müssen. Etablierten VGen würde das nur unzureichend gelingen. Rident Royalties formuliert das so:

»Depending on the performance rights organization, tracks need to be claimed within a specific timeframe, and retroactive collection expiry dates vary.«

Die Ansätze und Angebote dieser Organisationen sind mitunter so ähnlich, dass die Beschreibungen einander beinahe gleichen, was auf ein eng miteinander verzahntes Feld hinweist. Auch allgemeinere Rechte-Administratoren weisen auf die Bedeutung verwandter Schutzrechten hin, ihr Angebot ist aber auf alle Rechte von Rechtsinhaber_innen ausgeweitet. Als zentrales Argument dient diesen Organisationen die fortgeschrittene Technologie ihrer Administrationssysteme.

Die Angebote der Administrations-Organisationen sind ausschließlich an Rechtsinhaber_innen gerichtet. Nutzer_innen spielen keine Rolle, da Administrator_innen keine Lizenzen vergeben.

4.2 Unabhängige Verwertungseinrichtungen

Diese rechtlich legitimierte VG-Alternative ist heterogen anzutreffen. Die belgische VG ALMO, die unter anderem Rechte an Bühnenmusikwerken wahrnimmt, wurde schon 1922 gegründet und hatte den Status einer etablierten VG, bis sie 2018 zur unabhängigen Verwertungseinrichtung wurde. Jamendo, eine (unter anderem) Synchronisations-Plattform für Creative-Commons-lizenzierte Musik, hat seit 2019 in Spanien und Luxemburg den Status einer unabhängigen Verwertungseinrichtung.

Einige unabhängige Verwertungseinrichtungen ähneln der italienisch-britischen GmbH Soundreef, die sich selbst als »alternative to traditional copyright collection societies« bezeichnet,⁵² und vermitteln den Eindruck eines Businessmodells dieser neuen VGen-Art. Gemeinsam ist ihnen,

⁵² Danieli, 2021: online.

dass ihre Angebote Möglichkeiten umfassen, die Verbreitung der verwerteten Musik zu fördern. Einige der unabhängigen Verwertungseinrichtungen verfügen über (In-Store-)Medienkanäle und bespielen diese mit ihrer Musik. Alle wenden sich an potentielle Nutzer_innen und sprechen kleinere Ladenlokale, Supermärkte, bis hin zu Fitnesscenter direkt an. Zwar wird auch die Qualität der über die Verwertungseinrichtung lizenzierbaren Musiktitel angepriesen und zum Teil geben sie an, nur ausgewählte Rechtsinhaber_innen aufzunehmen. Im Zentrum des Kundenangebots stehen aber die Einfachheit der Lizenzierung und die Kostenersparnis.

Weniger deutlich ist die territoriale Ausrichtung. Soundreef verfügt über ein In-Store-Radioprogramm in 27 Ländern, die Mehrheit der vertretenen Rechtsinhaber_innen stammt aber aus Italien. Jamendo spricht hingegen eine globale Community von Creative-Commons-Musiker_innen an. Geringer als bei Rechte-Administratoren steht technologisches Know-How im Fokus des Angebots, wobei Soundreef und die spanische Verwertungseinrichtung Unison Rights blockchain-basiert arbeiten und Rechtsinhaber_innen besonderen Plagiatsschutz anbieten.

4.3 Alternative VGen

Alternative VGen orientieren sich an den Regulationen für etablierte VGen, sind aber (noch) keine zugelassenen VGen. Zum Teil werden diese Organisationen als eigenständige VGen im Feld wahrgenommen und sind zumeist am globalen, digitalen Musikmarkt ausgerichtet.

IMPEL ist eine in Großbritannien zugelassene »standalone rights management organisation.«⁵³ Sie wird von Verlagen betrieben und dient digitalen Lizenzierungen. Das Merlin Network stammt zwar ebenso aus dem Independent Music Bereich, ist aber mit der Verwertung von Leistungsschutzrechten betraut. Interessanter ist AMRA, eine Ausgründung der Music Service Company Kobalt und eine selbsternannte »global digital music collection society« beziehungsweise noch spezifischer »streaming royalty collecting platform«. Sie

53 Awbi, 2018: online.

bietet sich als direkter und einziger Intermediär zwischen digitalen Plattformen und Rechtsinhaber_innen an, um so ein System von lokalen »middlemen« (den etablierten VGen) zu überwinden, die den Geldfluss zu den Musikschaffenden verlangsamen und verringern. Technologisch ist sie dabei von Kobalt abhängig, das seine proprietäre »K-Tech«-Software an AMRA lizenziert.

Eine davon unterschiedene Ausrichtung nimmt die bisher nicht zugelassene deutsche Alternative C3S ein. Zwar sieht auch sie in der Digitalisierung den Antrieb für Veränderung von etablierten Strukturen in der Musikwirtschaft, möchte aber als klassische VG zugelassen werden und plant zu Beginn ihrer Tätigkeit die Lizenzierung von Live-Musik-Konzerten in Deutschland. Im Unterschied zu den bisher vorgestellten alternativen VGen, aber auch zu den unabhängigen Verwertungseinrichtungen, strebt die C3S an, eine vollumfängliche VG zu werden und die komplexe Bandbreite an Werkverwertungen vorzunehmen. Insbesondere, aber nicht ausschließlich widmet sie sich der Verwertung von unter Creative-Commons-Lizenzen veröffentlichten Werken. Neben diesem – von etablierten VGen bisher vernachlässigten Repertoire – verpflichtet die C3S im Unterschied zu den meisten etablierten VGen Musiker_innen nicht zu Exklusivität und reagiert so auf die künstlerische Realität vieler Komponist_innen etwa im Bereich der Synchronisation von Werbungen oder Games. Das Angebot an Nutzer_innen besteht in einer einfachen und nachvollziehbaren Tarifstruktur.

5. Die Angebote von VG-Alternativen als Herausforderung etablierter VGen?

Aufgrund musikwirtschaftlicher Entwicklungen angeregt durch die Digitalisierung und mehr noch durch Regulationsveränderungen im Zuge der EU Richtlinie 2014/26/EU ist Bewegung in das natürliche Monopol der Rechtewahrnehmung durch etablierte VGen gekommen.⁵⁴ Bisher ist nur wenig darüber bekannt, wie sich das Feld von VG-Alternativen darstellt und wie

54 Arezzo, 2015: 534.

sich die regulatorischen Veränderungen praktisch auswirken.⁵⁵ In meinem Beitrag habe ich die Angebote von VG-Alternativen im Musikgeschäft in den Blick genommen und die Vielfalt der Möglichkeiten aufgezeigt, wie Organisationen ihr Angebot gestalten, um Rechtsinhaber_innen und Nutzer_innen anzusprechen. Abschließend ist zu diskutieren, inwiefern sich die Angebote der VG-Alternativen von denen etablierter VGen differenzieren und ob sie Herausforderungen für diese darstellen.⁵⁶

Organisationen, die sich der Rechteadministration widmen, positionieren sich regelmäßig rhetorisch als Alternativen zu den klassischen VGen, ohne eine solche tatsächlich zu sein. Sie sind auf die Strukturen etablierter VGen angewiesen, sehen aber Schwachstellen insbesondere in der Verwertung digitaler verwandter Schutzrechte, die sie in ihren eigenen Angeboten adressieren. Da sie ihre Daseinsberechtigung aus den Schwächen gewachsener Strukturen ziehen, sind diese Organisationen weniger Herausforderungen für die Monopole etablierter VGen als (moderner) Teil deren Ökosystems.

Unabhängige Verwertungseinrichtungen sind hingegen als Alternativen von regulatorischer Seite eingesetzt worden. Ihrer rechtlichen Bestimmung entsprechend sind sie auch in ihrem Handeln auf Gewinnerzielung ausgerichtet und zeigen das durch einen für VGen untypischen Hang zur Bewerbung und Verbreitung der von ihnen verwerteten Werke. Die Folgen daraus für den Musikmarkt sind nur schwer abschätzbar und übersteigen den Rahmen dieses Beitrags. Was allerdings gezeigt werden konnte, ist das Bemühen dieser Einrichtungen, eigene Märkte zu entwickeln oder Märkte zu erschließen, die von den Angeboten der etablierten VGen nicht erreicht werden. Damit fördern unabhängige Verwertungseinrichtungen womöglich die Sichtbarkeit von wenig(er) etablierten und auch jungen Künstler_innen. Hier kommt es aber sicherlich zu einem *trade off* zwischen Sichtbarkeit und Einkommen. Was auch zu denken gibt, ist die für VGen ungewöhnliche Fokussierung des Angebots auf die Nutzer_innen. Da in vielen Ländern die EU-Richtlinie von 2014 erst 2017 oder 2018 in Landesrecht umgesetzt worden ist, bleibt noch abzuwarten, wohin sich die Angebote der »unabhängigen

55 López Alzaga; Golmayo Sebastián, 2018: online.

56 Riis, 2011: 482; Schovsbo, 2012: online.

Verwertungseinrichtungen« entwickeln werden. Als interessante Erkenntnis der Analyse muss die lokale Ausrichtung unabhängiger Verwertungseinrichtungen hervorgehoben werden. Das trifft zwar nicht auf alle betrachteten Organisationen in gleichem Maße zu, aber in der Tendenz ist spannend, dass eine Richtlinie zur Förderung des digitalen Binnenmarktes und der Multiterritorialität des VGen-Angebots Organisationen zu Tage fördert, die sich dem Bespielen von Ladenlokalen und Supermärkten annimmt. Vielleicht erzählt das aber auch etwas über blinde Flecken der Musikwirtschaft unter dem Monopol der etablierten VGen.

Alternative VGen können schließlich als »digital collecting society« eine große Herausforderung für etablierte VGen darstellen. Das Ziel von AMRA ist dezidiert, weitere Intermediäre aus dem Feld der Monetarisierung von Werknutzung im Streaming zu drängen. Ob das im Zusammenspiel mit etablierten VGen gelingen kann, scheint ungewiss. Im Gegensatz dazu bemüht sich das Angebot der alternativen VG C3S darum, einen additiven Mehrwert zu präsentieren: Indem die C3S sich darum kümmert, bisher marginalisiertes Repertoire kollektiv zu verwerten, nimmt sie sich der Förderung der Verwertung von Musik allgemein an. Zusätzlich kann die Förderung der Verwertung von Musik aus dem Creative-Commons-Bereich einen wahrnehmbaren Einfluss auf Nutzungen dieser Lizenz haben. Denn potentielle Nutzer_innen können nur dann ein Musikstück verwenden, wenn es sich lizenzieren lässt. Diesen Möglichkeitsraum würde die C3S schaffen. Allerdings ist dem entgegenzuhalten, dass auch immer mehr etablierte VGen Möglichkeiten bieten, zumindest einzelne der Creative-Commons-Lizenzen zu nutzen.⁵⁷

Über die Fälle hinweg ist festzuhalten, dass VG-Alternativen spezifische Angebote entwickeln und sich vornehmlich um bestimmte Teilbereiche des Musikgeschäfts kümmern. Die Komplexität des Musikgeschäfts, die sich in der Komplexität der Wahrnehmungspraktiken etablierter VGen spiegelt und in diesen Organisationen über oft mehr als ein Jahrhundert entwickelt hat, lässt sich nicht innerhalb weniger Jahre abbilden.

⁵⁷ S. dazu auch den Beitrag von Fabian Rack in diesem Band.

6. Fazit und Ausblick

Dem Beitrag war daran gelegen, einen Überblick zu Angeboten alternativer VGen in der Musikwirtschaft zu geben und dafür in einem multiplen Fallvergleich VG-Alternativen zu unterscheiden und deren Angebote zu vergleichen. Die Limitierungen des Beitrags sind zugleich als Ausblick für weitere Forschung anzusehen. So hat die Forschungsausrichtung des Überblicks zur Folge, dass die einzelnen Organisationen nicht im Detail untersucht worden sind. Zudem nimmt der Beitrag die Perspektive der VGen-Alternativen ein und analysiert, welche Angebote diese Künstler_innen und Nutzer_innen unterbreiten. Das hat zur Folge, dass die Perspektive der Künstler_innen und Nutzer_innen selbst unbeleuchtet bleibt. Schließlich sollte sich zukünftige Forschung zu VG-Alternativen damit befassen, ihren Anteil am beziehungsweise ihren Beitrag zum Musikgeschäft zu untersuchen. Das Feld der VG-Alternativen befindet sich in Entwicklung, weshalb es aus sozialwissenschaftlicher sowie musikwirtschaftlicher und auch kulturpolitischer Sicht relevant bleibt, dieser Entwicklung zu folgen.

7. Literaturverzeichnis

- Alvesson, Mats, *Knowledge work and knowledge-intensive firms*, Oxford 2004
- Anonym, Erster Abschnitt – Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, <https://www.buzer.de/gesetz/3524/b9656.htm>, letzter Aufruf: 12.10.2021
- Anonym, Gesetz über die Wahrnehmung von Urheberrechten und verwandten Schutzrechten durch Verwertungsgesellschaften, <https://www.gesetze-im-internet.de/vgg/VGG.pdf>, letzter Aufruf: 12.10.2021
- Arezzo, Emanuela, Competition and Intellectual Property Protection in the Market for the Provision of Multi-Territorial Licensing of Online Rights in Musical Works – Lights and Shadows of the New European Directive 2014/26/EU, *International Review of Intellectual Property and Competition Law*, 46, 5, 2015: 534–564
- Awbi, Anita, IMPEL relaunches as independent collecting society, <https://www.prsformusic.com/m-magazine/news/impel-relaunches-independent-collectingsociety/>, letzter Aufruf: 11.10.2021
- Bakar, Abu; Manap, Abdul; Isa, Mohamed, Money, Money, Money: Monopoly Issues in Collecting Society, *International Journal of Business & Society*, 21, 2020: 110–25

- Bennett, Joe, Collaborative Songwriting – The Ontology Of Negotiated Creativity In Popular Music Studio Practice, <https://www.arjournal.com/asarwpw/collaborative-songwriting-%E2%80%93-the-ontology-of-negotiated-creativity-in-popular-music-studio-practice/>, letzter Aufruf: 12.10.2021
- Bolder, Ruben, Independent Management Entities under Directive 2014/26/EU. Practical consequences for individual music authors, <https://scripties.uba.uva.nl/search?id=629190>, letzter Aufruf: 12.12.2021
- Cooke, Chris, PRS confirms Global Repertoire Database »cannot« move forward, pledges to find »alternative ways«, <https://completemusicupdate.com/article/prs-confirms-global-repertoire-database-cannot-move-forward-pledges-to-find-alternative-ways/>, letzter Aufruf: 12.12.2021
- Danieli, Francesco, What is Soundreef, and what does it do?, <https://soundreef.zendesk.com/hc/en-us/articles/203433451-What-is-Soundreef-and-what-does-it-do->, letzter Aufruf: 11.10.2021
- Denga, Michael, *Legitimität und Krise urheberrechtlicher Verwertungsgesellschaften: Kollektive Rechtswahrnehmung zwischen Utilitarismus und Demokratie*, Baden-Baden 2015
- DiLorenzo, Thomas J., The myth of natural monopoly, *The Review of Austrian Economics*, 9, 2, 1996: 43–58
- Dommann, Monika, *Autoren und Apparate: Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel*, Frankfurt am Main 2014
- Eisenhardt, Kathleen M., Building theories from case study research, *Academy of Management Review*, 14, 4, 1989: 532–550
- EUR-Lex, Richtlinie 2014/26/EU des Europäischen Parlaments, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?uri=celex%3A32014L0026>, letzter Aufruf: 14.12.2021
- European Commission, Collective rights management Directive – publication of collective management organisations and competent authorities, <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/library/collective-rights-management-directive-publication-collective-management-organisations-and>, letzter Aufruf: 14.12.2021
- Gervais, Daniel, Collective Management of Copyright: Theory and Practice in the Digital Age, *Collective management of copyright and related rights*, hrsg. v. Daniel Gervais, 2015: 1–28
- Glaser, Barney G.; Strauss, Anselm L., *Discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*, London 2017 [1970]
- Handke, Christian; Towse, Ruth, Economics of copyright collecting societies, *International Review of Intellectual Property and Competition Law*, 38, 8, 2007: 937–957
- Hansen, Gerd; Schmidt-Bischoffshausen, Albrecht, Economic Functions of Collecting Societies-Collective Rights Management in the Light of Transaction Cost-and Information Economics, <https://ssrn.com/abstract=998328>, letzter Aufruf: 27.2.2022
- Haunss, Sebastian, The changing role of collecting societies in the internet, *Internet policy review*, 2, 3, 2013: 1–8

- Hondros, Konstantin, Zum Verwecheln ähnlich. Praktiken liminaler Kreativität und die Produktion von Soundalikes, https://duepublico2.uni-due.de/receive/duepublico_mods_00073836, letzter Aufruf: 12.12.2021
- Katz, Ariel, The potential demise of another natural monopoly: Rethinking the collective administration of performing rights, *Journal of competition law and economics*, 1, 3, 2005: 541–593
- Klingner, Stephan; Miller, Mihail; Becker, Michael; Schumacher, Frank, Direct memberships in foreign copyright collecting societies as an entrepreneurial opportunity for music publishers – needs, challenges, opportunities and solutions, *Journal of Cultural Economics*, 45, 4, 2021: 633–670
- Kreile, Reinhold; Becker, Jürgen; Riesenhuber, Karl, *Recht und Praxis der GEMA: Handbuch und Kommentar*, Berlin 2009
- Kretschmer, Martin, The aims of European competition policy towards copyright collecting societies, <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.470.4059&rep=rep1&type=pdf>, letzter Aufruf: 27.2.2022
- Li, Tao, *Multifunktionalität, Monopol und sektorspezifische Aufsicht: Verwertungsgesellschaften aus interdisziplinärer und rechtsvergleichender Perspektive*, Tübingen 2020
- López Alzaga, Ricardo; Golmayo Sebastián, Eva, Independent management entities: an alternative to collective management organizations?, https://www.garrigues.com/en_GB/garrigues-digital/independent-management-entities-alternative-collective-management-organizations, letzter Aufruf: 13.12.2021
- Nietes, Andrew, Bringing Swirly Music to Life: Why Copyright Law Should Adopt Patent Law Standards for Joint Authorship of Sound Engineers, *Fordham Intellectual Property, Media & Entertainment Law Journal*, 29, 2018: 1321–1356
- PM, Verwertungsgesellschaft der Veranstalter zugelassen, <https://www.nmz.de/kiz/nachrichten/verwertungsgesellschaft-der-veranstalter-zugelassen>, letzter Aufruf: 12.10.2021
- Posner, Richard A., Natural Monopoly and Its Regulation, *Stanford Law Review*, 21, 1968: 548–643
- Schovsbo, Jens, The Necessity to Collectivize Copyright – And Dangers Thereof, <https://ssrn.com/abstract=1632753>, letzter Aufruf: 25.2.2022
- Riccio, Giovanni Maria; Giannone Codiglione, Giorgio, Copyright collecting societies, monopolistic positions and competition in the EU single Market, *Masaryk University Journal of Law and Technology*, 7, 2, 2013: 287–302
- Riis, Thomas, Collecting societies, competition, and the Services Directive, *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, 6, 7, 2011: 482–493
- Ryan, John, *The production of culture in the music industry: The ASCAP-BMI controversy*, Lanham 1985
- Scott, Allen J., The US recorded music industry: on the relations between organization, location, and creativity in the cultural economy, *Environment and Planning A*, 31, 11, 1999: 1965–1984
- Towse, Ruth, Copyright and Economics, *Music and copyright*, hrsg. v. Simon Frith; Lee Marshall, New York 2004: 54–69

Die Dynamisierung des Marktes musikalischer Urheberrechte durch direkte Mitgliedschaften in ausländischen Verwertungsgesellschaften

Mihail Miller, Stephan Klingner

Abstract:

Die Digitalisierung und die dadurch höhere territoriale Durchlässigkeit führte zu einer neuen Volatilität im Markt der Verwertung musikalischer Urheberrechte. Das traditionelle Modell der VGen, territoriale Schranken für die gegenseitige Vertretung von Fremdrepertoire aufzustellen, stieß durch den Anstieg multiterritorialer Nutzungsaufkommen an seine Grenzen. Mehrere Faktoren trugen zur Rekonfiguration der VGen bei, sodass heute sowohl Lizenznehmer_innen als auch Rechteinhaber_innen vor einem weitaus offeneren Markt stehen. Dieser Beitrag analysiert das Änderungspotential für Europäische VGen, welches sich aus direkten Mitgliedschaften von Rechteinhaber_innen bei ausländischen VGen ergibt. Dazu werden die zwischengesellschaftlichen Tantiemenflüsse sowie deren Anteile am Gesamtgeschäft erhoben und interpretiert sowie strategische Handlungsoptionen diskutiert. Dabei zeigen sich große Unterschiede zwischen den VGen hinsichtlich der Frage, ob und in welchem Maße direkte Mitgliedschaften Änderungspotential für eine VG bedeuten.

Schlagwörter: Gegenseitigkeitsverträge, Analyse der Zahlungsströme, Richtlinie 2014/26/EU, Geschäftsberichte, Internationalisierung, europäischer Markt der VGen, direkte Mitgliedschaften.

Anmerkung: Teile der Arbeit wurden durch Fördermittel des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Rahmen des Verbundforschungsprojektes »SO/CLEAR« (Förderkennzeichen 01IS18083B) unter der Leitung des PT-DLR gefördert.

1. Einleitung

Mittelständische Musikverlage stehen zunehmend unter dem Druck, den von ihnen vertretenen Urheber_innen einen zeitgemäßen Service bieten zu können. Sie sind mit der Aufgabe konfrontiert, ihre Relevanz in einem Umfeld zunehmender Unabhängigkeit von Musiker_innen¹ und des währenden Oligopols der Major-Verlage² zu erhalten. Abgesehen von der sich ab 2020 manifestierenden pandemischen Situation bleibt der Livemusiksektor die wichtigste Einnahmequelle für Musiker_innen, denn trotz des hohen Volumens digitaler Nutzungen, bleiben die Einnahmen auf dem digitalen Markt vergleichsweise niedrig.³ Dies spiegelt sich auch in der Wahrnehmung von Urheberrechten wider, wo VGen nach wie vor, trotz des enormen Anstiegs der Erlöse aus digitalen Nutzungen, den größten Teil ihrer Einnahmen auf der Grundlage traditioneller, uniterritorialer Lizenzierungsmodelle erwirtschaften.⁴

Aufgrund verschiedener Faktoren rückt das Modell *direkter Mitgliedschaften* in mehreren VGen in den letzten Jahren verstärkt in den Fokus. Damit ist gemeint, dass Rechteinhaber_innen, insbesondere Verlage, traditionelle Rechtsgegenstände (außerhalb von Online-Rechten) im Ausland direkt von ausländischen VGen vertreten lassen, statt diese intermediär, etwa über die heimische VG oder Subverlage, wahrnehmen zu lassen. Durch die Verringerung der Anzahl der Kontaktstellen in der Verwertungskette reduzieren direkte Mitgliedschaften die Transaktionskosten und Bearbeitungszeiten für die Rechteinhaber_innen.

Technologiegetriebene, administrative Musikverlage profitieren bereits in hohem Maße von der Möglichkeit direkter Mitgliedschaften in zahlreichen VGen. Ein Beispiel hierfür ist etwa die Kobalt Music Group Limited.⁵

1 Bernardo; Martins, 2014.

2 Tschmuck, 2020a: 101.

3 Tschmuck, 2020b: 40–45.

4 Der Anteil der Einnahmen aus digitalen Musiknutzungen an den Gesamteinnahmen der VGen der CISAC betrug im Jahr 2019 19,1 % (siehe CISAC, 2019), im Jahr 2020 stieg er auf 22,5 % (CISAC, 2020).

5 Tschmuck, 2020a.

Zweifellos haben mittelständische Verlage nicht die gleichen Ressourcen wie Kobalt, um ein solch umfangreiches Netz selbst zu verwalten. Dennoch stellt eine eigene Netzkoordination durch direkte Mitgliedschaften in den Kernmärkten eine überzeugende Option für den Mittelstand dar.⁶

Obwohl diese Möglichkeit Potential für einzelne Verlage bietet, sind die Auswirkungen direkter Mitgliedschaften auf den VG-Markt in der wissenschaftlichen Literatur bisher nicht behandelt worden: Wie ist das Änderungspotential durch direkte Mitgliedschaften auf dem VG-Markt einzuschätzen? Wie hoch ist dieses für eine VG im Einzelnen? Wie ist dieses seitens der VGen zu deuten und wie sollen VGen dieser Entwicklung begegnen? Diesen Fragen widmet sich der folgende Beitrag. Aufbauend auf ihren Geschäfts- und Transparenzberichten werden der Ist-Stand zwischengesellschaftlicher Finanzflüsse dargestellt, analysiert und mögliche Entwicklungsszenarien für die VGen abgeleitet.

Zuvor soll betrachtet werden, wie es überhaupt zu dieser Situation gekommen ist. Schließlich war es noch vor einigen Jahren faktisch unvermeidlich, je Rechtsgut nur Mitglied einer VG zu sein, nämlich der inländischen. Um die Verfassung des VG-Marktes nicht vorauszusetzen, soll im Folgenden zunächst ein Überblick darüber gegeben werden.

2. Der traditionelle VG-Markt

In ihrem originären Sinn liegt die Aufgabe der VGen in der Sicherstellung einer möglichst angemessenen Vergütung für die Verwertung urheberrechtlich geschützter Werke der von ihnen vertretenen Rechteinhaber_innen. Um dies zu ermöglichen, werden ihre Rechte durch die VGen zentral verwaltet. Dies hat den Vorteil, dass sowohl Rechteinhaber_innen – als Lizenzgeber_innen – als auch die Nutzer_innen – als Lizenznehmer_innen Ressourcen im Vergleich zur individuellen Rechtelizenzierung sparen, womit die rechtssichere Nutzung der Werke gefördert wird.⁷

⁶ Klingner; Miller; Becker; Schumacher, 2021.

⁷ Heker; Riesenhuber, 2018: 21.

Diese Zentralität impliziert eine Monopolstellung der VGen für ihre jeweilig abgegrenzten Rechtsgegenstände und Tätigkeitsgebiete. Ein Vorteil dieses Vorgehens besteht darin, dass die internationale Verwaltung von Urheberrechten durch die horizontale Arbeitsteilung zwischen den VGen erleichtert wird, so dass jede VG das Repertoire der anderen in einem Netz von Gegenseitigkeitsverträgen vertritt. Diese bilaterale Vertretungsvereinbarungen sollen sicherstellen, dass die Verwertung von Urheberrechten im Netz ebendieser lückenlos verfolgt wird – weshalb häufig von einem »Weltrepertoire« die Rede ist, bei dem Eigen- und Fremdrepositoire den jeweils örtlichen Lizenznehmer_innen zu gleichen Bedingungen angeboten wird.⁸

3. Regulierung und Wettbewerb im Europäischen Wirtschaftsraum

Das Territorialprinzip der Gegenseitigkeitsverträge, das auf Reziprozität und Kooperation beruht, ist in der digitalen, global vernetzten Welt zunehmend in die Kritik geraten. Der Schwerpunkt lag dabei vor allem auf der Perspektive der Lizenznehmer_innen im Online-Sektor.⁹ Bereits um die Jahrtausendwende klagten Sendeanstalten darüber, keine gebietsübergreifenden Ausstrahlungen vornehmen zu können, ohne mit mehreren VGen verhandeln zu müssen.¹⁰

Bestimmend für den Markt war hauptsächlich die Empfehlung der EU-Kommission aus dem Jahr 2005, die sich für die Möglichkeit der Rechteinhaber_innen aussprach, VGen ihrer Wahl mit der europaweiten Wahrnehmung ihrer Online-Rechte zu autorisieren und somit ebenfalls das exklusive Territorialprinzip aufzuheben.¹¹

8 Heker; Riesenhuber, 2018: 794.

9 Kling, 2017: 7–10.

10 Die EU-Kommission untersuchte diesen Fall und veröffentlichte 2008 hierzu eine Entscheidung (Europäische Kommission, 16.7.2008: 10–12).

11 European Commission, 2005.

Mit der Richtlinie 2014/26/EU wurden für den Europäischen Wirtschaftsraum (EWR) viele der Ideen aus der Empfehlung zu Vorgaben verschärft und weitere Maßnahmen den Mitgliedsstaaten auferlegt, um Wettbewerbs- und Innovationsdruck auf die VGen auszuüben. Insgesamt wurde damit die ehemals sichere territoriale Monopolstellung der VGen in Bezug auf die von ihnen vertretenen Rechtsgegenstände durch drei Hauptfaktoren herausgefordert:

1. Multi-territoriale Lizenzierungsmodelle für Online-Rechte erlauben es den VGen, Lizenzen zu erteilen, die über die Grenzen ihres Niederlassungsgebiets hinaus gültig sind; d.h. das Tätigkeitsgebiet für die Wahrnehmung dieser Rechtsgegenstände ist nicht mehr den national ansässigen VGen vorbehalten. Zur Umsetzung multi-territorialer Lizenzierungsmodellen können VGen abhängige Verwertungseinrichtungen entweder im Alleingang oder gemeinsam gründen. Während die erste Option seit geraumer Zeit wahrgenommen wird,¹² wurde die zweite erst im Rahmen der Richtlinie 2014/26/EU eingeführt.¹³ Diese schuf auch die Möglichkeit, dass VGen, welche nicht in der Lage sind, die genannten Punkte umzusetzen, andere VGen oder die von ihnen abhängigen Verwertungseinrichtungen mit der Vertretung der Interessen ihrer Mitglieder im Rahmen multi-territorialer Lizenzierung betrauen können.¹⁴ Gleichzeitig forcieren Zusammenschlüsse von VGen wie das International Copyright Enterprise (ICE)¹⁵ jedoch auch eine neue Dynamik, die den Druck auf nicht beteiligte VGen erhöht.¹⁶

12 Ein Beispiel für eine abhängige Verwertungseinrichtung nach deutschem Recht ist CELAS (ehemals SOLAR). EU-weit ist die Abgrenzung dieser Art von Wirtschaftseinheiten jedoch vage definiert. (Kling, 2017: 152–158).

13 Kling, 2017: 143–155; Schafdecker, 2020: 187–200.

14 Kling, 2017: 125–126.

15 Joint Venture der VGen GEMA (Deutschland), STIM (Schweden) sowie PRS (Großbritannien); siehe: <https://www.iceservices.com/>

16 Für Verwertungseinrichtungen sowie neuere Entwicklungen bei der Musikrechterverwertung in den Nischen der großen VGen siehe auch den Beitrag von Konstantin Hondros in diesem Band.

2. Unabhängige Verwertungseinrichtungen unterliegen geringeren staatlichen Auflagen und werden nicht von den Rechteinhaber_innen, die sie vertreten, reguliert.¹⁷ Sie bieten ähnliche Dienstleistungen wie die traditionellen VGen an und können daher als weitere Wettbewerbstreiber verstanden werden.¹⁸
3. Seit der EU-weiten Umsetzung der Richtlinie durch die Mitgliedsstaaten im Jahr 2016 können Rechteinhaber_innen grundsätzlich frei entscheiden, welche VGen (oder andere Verwaltungseinheiten) sie mit der Vertretung ihrer Rechte in frei gewählter Abgrenzung beauftragen und welche sie davon ausschließen, etwa in Bezug auf Werktypen, Nutzungsarten oder Territorien.¹⁹

Während sich der politische und wissenschaftliche Diskurs in Bezug auf das skizzierte Themenfeld hauptsächlich auf die Übertragung von Online-Rechten zugunsten multi-territorialer Lizenzmodelle und deren Auswirkungen auf den VG- und den Lizenznehmer_innen-Markt beschränkt, fokussiert dieser Beitrag das bisher wenig beachtete wirtschaftliche Änderungspotential bei VGen durch den dritten genannten Punkt: der immer stärker wahrgenommenen Möglichkeit direkter Mitgliedschaften.

4. Konzeptionelle Grundlagen

Um die Vielschichtigkeit der vorgehenden Sachzusammenhänge zu reduzieren, werden im Folgenden Denkmodelle konstruiert. Auswirkungen diverser Parameter, wie etwa die Begünstigung von Mitgliedschaften aufgrund der Unterstützung direkter Mehrgebietslizenzierungen durch Zusammenschlüsse von VGen, die Betrachtung von Spezialisierungen von VGen auf bestimmte Geschäftszweige oder die Betrachtung konkurrierender Modelle,

¹⁷ Kling, 2017: 161–174.

¹⁸ Dies verdeutlicht beispielsweise Fall *Soundreef vs. SIAE* (Schafdecker, 2020: 181–186).

¹⁹ Europäisches Parlament; Europäischer Rat, 2014: Art. 5 (2), (4). Schafdecker, 2020: 201–207.

fließen in die Untersuchung nicht ein. Die Ursache-Wirkungs-Beziehungen des Betrachtungsgegenstandes – direkte Mitgliedschaften – beziehen sich somit lediglich auf den traditionellen VG-Markt. Begünstigt durch die rechtliche Harmonisierung liegt der Fokus auf VGen aus dem EWR. Gleichzeitig ist davon auszugehen, dass es trotz aller rechtlichen Harmonisierungsschritte zu Unterschieden in den Auswirkungen der Veränderungen zwischen den einzelnen VGen kommen wird, sowohl in ihrem Ausmaß als auch in ihrer Intensität. Gründe hierfür liegen z.B. in unterschiedlichen nationalen Implementierungsspielräumen und der institutionellen Heterogenität der VGen. Aufgrund des Umfangs der Analyse kann diese Heterogenität bei der vorliegenden Bewertung der Auswirkungen der oben beschriebenen Dynamik nicht berücksichtigt werden, da hierfür eine Einzelfallbetrachtung erforderlich wäre. Dieser Weg wird eingeschlagen, da davon ausgegangen wird, dass der Versuch, die Ursache-Wirkungs-Beziehungen der realen Welt möglichst vollständig darzustellen, zu einer größeren Ver- als Entwirrung führen würde.²⁰

4.1 Das Denkmodell »Verwertungsgesellschaft«

Im traditionellen Sinne handeln VGen als Treuhänderinnen ihrer Mitglieder und zielen hierbei auf eine möglichst effektive und effiziente Rechtewahrnehmung ab. Dabei kann, ähnlich zum Bankengeschäft, Aktiv- und Passivgeschäft unterschieden werden. Das Aktivgeschäft einer VG besteht im Einzug der Tantiemen von Schuldnern (v.a. Lizenznehmer_innen, VGen). Das Passivgeschäft der VG ist in direkter Umkehrung der eben dargestellten Zusammenhänge strukturiert. Es umfasst Verbindlichkeiten und Rückstellungen gegenüber Gläubigern der VG (v.a. Rechteinhaber_innen, VGen). Weiterhin lässt sich das Geschäft einer VG in Eigen- und Fremdgeschäft unterteilen. Im Eigengeschäft nehmen VGen die Rechte an ihrem eigenen Repertoire wahr, also den von ihren Mitgliedern zur Wahrnehmung übertragenen Nutzungsrechten. Im Fremdgeschäft nehmen VGen die Rechte am

²⁰ Vgl. Behrends, 2013: 7–8.

Repertoire anderer VGen wahr, definiert durch uni- oder bilaterale Vereinbarungen zwischen den VGen.

Darüber hinaus kann das Geschäft der VGen auch nach Rechtekategorien aufgeteilt werden. Die Rechtekategorien können weiter in Rechtstypen (RT) unterteilt werden, welche sich aus den spezifischen Nutzungen, die von einer VG verwaltet werden, ergeben. Als Metapher für die erläuterten Zusammenhänge kann ein wie in Abbildung 1 dargestellter Datenquader²¹ dienen. Jede Zelle bzw. jeder Teilwürfel repräsentiert Daten zum VG-Geschäft.

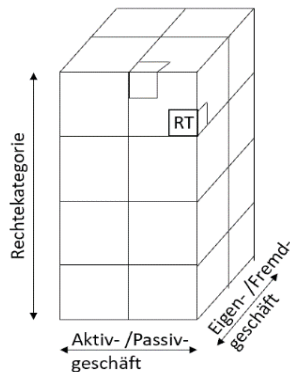


Abbildung 1: Datenquader für die betriebswirtschaftlichen Tätigkeiten einer VG

4.2 Das Denkmodell »direkte Mitgliedschaft«

Direkte Mitgliedschaften von Rechteinhaber_innen können einen großen Einfluss auf eine VG entfalten, wie durch eine Gegenüberstellung deutlich wird:

1) Rechteinhaber_in *R* ist Mitglied von VG *A*. Diese autorisiert eine VG *B* im Ausland, Rechte am Katalog der von VG *A* vertretenen Rechteinhaber_in in dem Tätigkeitsgebiet von VG *B* zu vertreten.

²¹ Siehe auch Gluchowski; Chamoni, 2006.

2) Im Falle einer direkten Mitgliedschaft entscheidet sich nun *R*, *VG B* direkt für die Rechtevertretung im Tätigkeitsgebiet von *VG B* zu autorisieren.²²

Diese Konstellation tritt vor allem dann vermehrt auf, wenn *VG A* einen großen Anteil an Tantiemen von *VG B* erhält. In diesem Fall besteht für *VG A* ein »negatives« Änderungspotential (*R* entzieht Rechte an der Vertretung im Ausland). Für *VG B* wiederum besteht ein »positives« Änderungspotential (*R* überträgt Rechte) durch direkte Mitgliedschaften (siehe Abbildung 2).

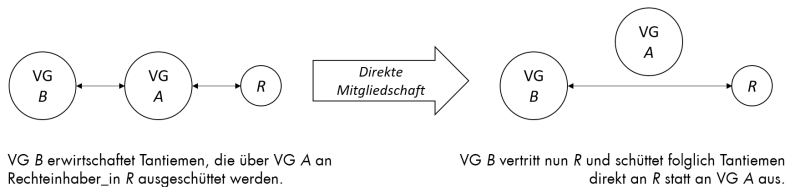


Abbildung 2: Die Disintermediation durch direkte Mitgliedschaften

Somit gilt: Je höher der Anteil des Fremdgeschäfts am Gesamtgeschäft einer VG ist, desto höher ist das Änderungspotential für eine VG durch direkte Mitgliedschaften. Im Fall einer verstärkten Wahl des Weges direkter Mitgliedschaften müssen VGen, deren Tantiemenzahlungen an ihre Mitglieder sich überwiegend aus der Vertretung durch andere VGen ergeben, grundsätzlich mit der Abnahme von Lizenzertträgen rechnen. VGen, deren Tantiemenzahlungen vorwiegend an andere VGen erfolgen, können in einem solchen Fall wiederum mit der Zunahme direkter Mitgliedschaften rechnen.

Damit ist aber noch nicht gesagt, ob die Zunahme direkter Mitgliedschaften einer solchen Art eine für die VG vorteilhafte Entwicklung ist. Wie diese Marktkonstellation seitens der VGen zu werten ist, wird in Abschnitt 8 diskutiert.

²² Falls die Exklusivität der Rechtswahrnehmung sicherzustellen ist, müssen die Rechteinhaber_innen von VG A ihr die Wahrnehmungsrechte im Gebiet von VG B entziehen.

5. Methodik

Das methodische Vorgehen, das in dieser Studie zur Beantwortung der Forschungsfragen verfolgt wird, ist dem allgemeinen Verfahren zur Identifizierung von Sachzusammenhängen aus Datenbeständen, der Knowledge Discovery in Databases (KDD), entlehnt.²³

Der erste Schritt des KDD-Prozesses ist bereits durch die einleitenden Abschnitte erfolgt. Hier wurde das zum Verständnis der betrachteten Domäne notwendige Hintergrundwissen vermittelt und durch das Denkmodell ein konzeptioneller Rahmen gesetzt. Diese theoretischen Vorüberlegungen leiten uns zur Formulierung der Forschungsfragen und damit zu den Zielen des hier dargestellten KDD-Prozesses:

- **F1:** Welche Relevanz hat das Fremdgeschäft einzelner VGen für den VG-Markt? Die Fragestellung F1 analysiert, wie hoch die Lizenzerträge sind, die von VGen aus dem Ausland stammen bzw. die an ausländische VGen fließen.
- **F2:** Welche Relevanz hat das Fremdgeschäft für das Gesamtgeschäft einer VG? Hierbei soll eine Abschätzung erfolgen, wie stark einzelne VGen von den Änderungen durch direkte Mitgliedschaften betroffen wären.

Um diese Fragen zu adressieren, erfolgte im zweiten Schritt die Datenauswahl. Hierzu wurden die Finanzdaten der Transparenzberichte für das Geschäftsjahr 2019 von 29 VGen mit Sitz im EWR herangezogen. Um die Geldflüsse der VGen vollständig abzubilden, wurden alle ein- und ausgehenden Geldflüsse der VGen erfasst. Darunter befanden sich auch solche Geldflüsse, die im Austausch mit VGen außerhalb der Stichprobe anfielen.²⁴ Im Fall von VGen, die neben Musikurheberrechten auch weiteres Reper-

²³ Knowledge Discovery in Databases; vgl. Brachman; Anand, 1994; Fayyad; Piatetsky-Shapiro; Smyth, 1996.

²⁴ Obgleich direkte Mitgliedschaften in mehreren VGen vor allem innerhalb der EU regulatorisch begünstigt werden, reicht die damit verbundene Dynamik über die Grenzen der EU hinaus. Jene Effekte finden in der vorliegenden Untersuchung jedoch keine Betrachtung.

toirearten verwalteten, wurden nur die Beträge für die Lizenzen an Musikwerken betrachtet. Zahlungsausgänge wurden nach Abzug der Verwaltungskosten durch die auszahlende VG erhoben, Zahlungseingänge vor Abzug der Verwaltungskosten durch die buchende VG. Direktausschüttungen an Mitglieder anderer VGen wurden nicht erfasst.

Aufgrund des Fehlens eines einheitlichen Formats und des geringen Strukturierungsgrades der Daten in den Berichten waren im dritten Schritt manuelle Nacharbeiten nötig. Da die Terminologie von jeder VG individuell gewählt wird, musste die Semantik zuvor interpretiert werden. Für eine Untersuchung der Geldflüsse getrennt nach verwalteten Rechtekategorien / Nutzungstypen erwiesen sich die notwendigen Harmonisierungsschritte als zu komplex und unsicher. Aus diesem Grund beschränkt sich die Untersuchung auf die kumulierten Gesamtsummen.²⁵

Im vierten Schritt wurden die Daten im Hinblick auf die Beantwortung der Forschungsfragen auf ein standardisiertes Format projiziert und anschließend im fünften Schritt konsolidiert. Zur Beantwortung von F1 wurden die Lizenzträge betrachtet, die von einer VG an ausländische VGen fließen bzw. die eine VG von ausländischen VGen erhält. Bei 9 der 29 VGen in der anfänglichen Stichprobe wurden die Zahlungsströme in den Geschäfts- und Transparenzberichten nicht pro VG aufgeschlüsselt, weshalb diese entfernt wurden. Um F2 zu adressieren, wurden die gesamten Lizenzentnahmen für Urheberrechte am Musikrepertoire der VG für das Geschäftsjahr betrachtet. Dies war aufgrund fehlender Daten für zwei VGen nicht möglich. Somit wurde die Stichprobe insgesamt auf 18 VGen reduziert. Das vollständige Vorgehen zur Stichprobenfindung, Datenselektion- und Bereinigung zeigt nachfolgende Abbildung 3.

25 Währungsumrechnungen erfolgten auf Basis der OANDA Rates™ zum 31.12.2019 mit 0% Interbankrate.

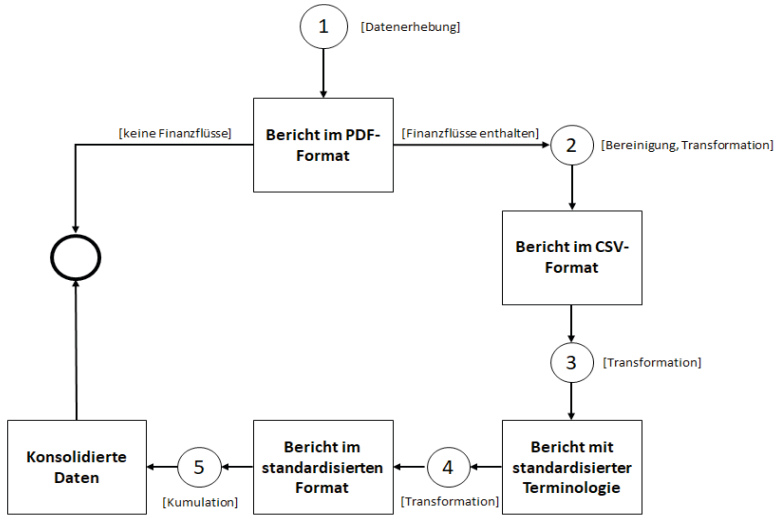


Abbildung 3: Vorgehen zur Umsetzung der KDD-Prozessschritte 1 bis 5

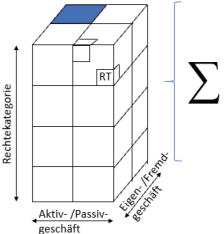
6. Datenanalyse, Evaluation und Präsentation der Ergebnisse

Mit der Sicherstellung der Datenvergleichbarkeit konnte die Wissensextraktion aus den Daten begonnen werden. Da die Datenlage überschaubar ist, interpretieren wir Schritt 6 und 7 des KDD-Prozesses freier und greifen auf konventionelle statistische Methoden zur Exploration der Daten zurück. Entsprechend des Schritts 8 der KDD-Methodik illustrieren wir die Daten zur besseren Interpretierbarkeit grafisch. Zunächst erfolgt die Betrachtung der Zahlungen²⁶, welche VGen von anderen VGen erhalten. Ziel dabei ist, eine vergleichende Betrachtung sowie Analysen bspw. hinsichtlich Hetero-

²⁶ Die Zahlungen sind das einzige öffentlich zugängliche Messmittel für den untersuchten Forschungsgegenstand, auch wenn sie nicht die tatsächlich erzielten Lizenzerträge im Sinne der Rechnungslegung widerspiegeln, sondern lediglich die Tilgung derselben. Um eine genauere Schätzung vorzunehmen, müssten zu-

genität zu ermöglichen. Zunächst wurden dafür die Gesamtsummen²⁷ der erhaltenen Zahlungen aus dem Außengeschäft der VGen ordinalskaliert ausgewertet (siehe Tabelle 3).

Tabelle 3: Datenanalyse für Zahlungseingänge (Aktiv-Fremdgeschäft)

Konzeptionelle Darstellung	Zielwertformel
	<p>(1) $Zahlungseingänge_P(v) := \sum_{k=0}^n a(k)$</p> <p>(2) $Marktanteil_E(v_i) = \frac{Zahlungseingänge_P(v_i)}{\sum_{i=0}^j Zahlungseingänge_P(v_{i..j})}$</p> <ul style="list-style-type: none"> • v ist eine bestimmte VG • k: Laufindex für Rechtekategorien einer bestimmten VG im Außengeschäft • $a(k)$: Zahlungseingänge bzw. Zahlungsausgänge in einer bestimmten Rechteart (im Außengeschäft) • n: Anzahl der Rechtekategorien einer bestimmten VG im Außengeschäft • i ist der Laufindex für VGen in der Stichprobe • j ist die Anzahl der VGen in der Stichprobe

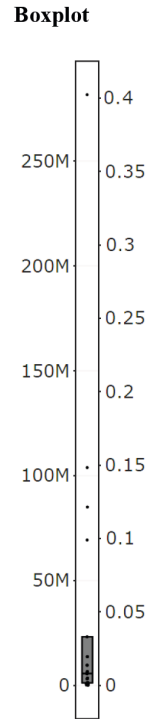
Das sich daraus ergebene Ranking zeigt das breite Spektrum der Größe des Fremdgeschäfts mit ausgeprägten Unterschieden zwischen den VGen (siehe Tabelle 4) – der marktstärkste Akteur (PRS) erhält ca. um den Faktor 3.170 höhere Zahlungen als der schwächste (LATGA).

dem Effekte wie die Auflösung von Rückstellungen oder Verbindlichkeiten aus früheren Perioden bereinigt werden.

²⁷ Die Berechnung der Gesamtsummen pro VG wurde programmatisch über die Kumulation aller erhobenen Rechtekategorien implementiert, womit Rundungsfehler verbunden sein können. Der Grad des Rundungsfehlers hängt davon ab, wie exakt die Einzelbeträge von der VG berichtet wurden. Damit kann es zu Abweichungen der berechneten Beträge für die Gesamtsummen der Zahlungseingänge bzw. Zahlungsausgänge von den jeweils offiziell berichteten Gesamtbeträgen kommen.

Tabelle 4: Auswertung des Aktiv-Fremdgeschäfts

Land	VG	Zahlungseingänge	Marktanteil
UNITED KINGDOM	PRS	281.697.330 €	0.40220
SWEDEN	STIM	103.901.541 €	0.14835
FRANCE	SACEM	85.063.610 €	0.12145
GERMANY	GEMA	69.344.000 €	0.09901
ITALY	SIAE	23.209.746 €	0.03314
AUSTRIA	AKM	13.720.450 €	0.01959
DENMARK	KODA	9.635.000 €	0.01376
NORWAY	TONO	6.637.992 €	0.00948
IRELAND	IMRO	5.781.264 €	0.00825
FINLAND	TEOSTO	5.552.352 €	0.00793
AUSTRIA	AUME	3.501.921 €	0.00500
CZECH REPUBLIC	OSA	3.105.407 €	0.00443
CROATIA	HDS-ZAMP	1.346.667 €	0.00192
HUNGARY	ARTISJUS	1.148.895 €	0.00164
SLOVAKIA	SOZA	802.080 €	0.00115
ROMANIA	UCMR-ADA	599.545 €	0.00086
SLOVENIA	SAZAS	184.505 €	0.00026
LITHUANIA	LATGA	88.860 €	0.00013

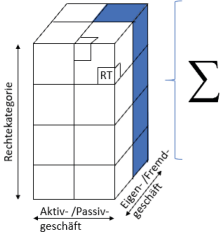


Die zweite Kennzahl gibt den Anteil der erhaltenen Zahlungen pro VG am Gesamtmarkt an. Hier zeigt sich eine starke Konzentration: die vier VGs mit den größten Zahlungsvolumina (PRS, STIM, SACEM sowie GEMA) erhielten ca. 77 % der Gesamtzahlungssumme. Damit dominieren wenige VGs das Aktiv-Fremdgeschäft. Diese VGs zeigen sich als Ausreißerinnen in der Boxplot-Darstellung (siehe Tabelle 4), mit Lizenzeinnahmen aus dem Fremdgeschäft, die weit über dem Median liegen. Der geringe Interquartilsabstand im Boxplot hingegen repräsentiert die homogene Mehrheit und zeigt VGs auf, die im Aktiv-Fremdgeschäft nur geringe Einzahlungen erhalten.

Was bedeutet diese Situation im Kontext des Trends der direkten Mitgliedschaften? Vereinfacht dargestellt werden die vertretenen Rechteinhaber_innen von VGen, welche hohe Zahlungen aus dem Ausland erhalten, dort häufiger lizenziert. Geht man davon aus, dass der Trend direkter Mitgliedschaften zunimmt, würde dies zu einer Abnahme der Zahlungen ausländischer VGen an diese VGen führen. Dies kann zu signifikanten Änderungen und damit verbundenem Anpassungsaufwand für die VGen führen.

Die Betrachtung der Zahlungsausgänge hingegen approximiert die Höhe der Tantiemen einer VG im Passiv-Fremdgeschäft, welche indirekt Rechteinhaber_innen anderer VGen zugutekommen (siehe Tabelle 5).

Tabelle 5: Datenanalyse für Zahlungsausgänge (Passiv-Fremdgeschäft)

Konzeptionelle Darstellung	Zielwertformel
	<p>(3) $Zahlungsausgänge_F(v) := \sum_{k=0}^n a(k)$</p> <p>(4) $Marktanteil_A(v_i) := \frac{Zahlungsausgänge_F(v_i)}{\sum_{j=0}^n Zahlungsausgänge_F(v_{i...j})}$</p>

Auch für die Zahlungsausgänge erfolgte eine Ordinalskalierung sowie eine Angabe des Marktanteils (siehe Tabelle 6). Eine erste Betrachtung des Rankings legt die Vermutung nahe, dass, obgleich nicht so ausgeprägt wie bei den erhaltenen Zahlungen, auch hier eine Marktdominanz einzelner VGen besteht. Die ersten vier VGen (GEMA, PRS, SACEM, KODA) haben zusammen einen Marktanteil von 57 %. Damit zeichnen beide Untersuchungen das Bild eines gespaltenen Marktes, in dem wenige VGen dominieren und viele sich weitestgehend homogen bei niedrigen Beträgen einfinden.

Tabelle 6: Auswertung des Passiv-Fremdgeschäfts

Land	VG	Zahlungsausgänge	Marktanteil
GERMANY	GEMA	183.992.000 €	0.19993
UNITED KINGDOM	PRS	154.198.010 €	0.16756
FRANCE	SACEM	145.459.420 €	0.15806
DENMARK	KODA	66.140.000 €	0.07187
ITALY	SIAE	43.578.573 €	0.04735
AUSTRIA	AKM	32.902.743 €	0.03575
NORWAY	TONO	28.663.259 €	0.03115
SWEDEN	STIM	27.657.854 €	0.03005
FINLAND	TEOSTO	25.487.190 €	0.02770
HUNGARY	ARTISJUS	24.475.254 €	0.02660
IRELAND	IMRO	15.173.146 €	0.01649
CZECH REPUBLIC	OSA	8.188.862 €	0.00890
ROMANIA	UCMR-ADA	6.926.578 €	0.00753
AUSTRIA	AUME	3.579.501 €	0.00389
SLOVAKIA	SOZA	2.674.646 €	0.00291
LITHUANIA	LATGA	2.233.766 €	0.00243
SLOVENIA	SAZAS	1.813.413 €	0.00197
CROATIA	HDS-ZAMP	1.676.957 €	0.00182



Die Höhe der Zahlungsausgänge an ausländische VGen zeigt dabei den Umfang des »positiven« Änderungspotentials für eine VG: Bei Zunahme direkter Mitgliedschaften sind diese Tantiemen nicht mehr an andere VGen zu transferieren, sondern können direkt an die (neuen) Mitglieder ausgeschüttet werden.

Zusammenfassend zeigen obige Auswertungen vorwiegend die Relevanz des Fremdgeschäfts für den VG-Markt (Forschungsfrage F₁). Änderungen durch direkte Mitgliedschaften manifestieren sich in einer Reduktion des Fremdgeschäfts. Wie stark diese Reduktion auf die Geschäftsstruktur der VGen einwirkt, ist abhängig von der Relation des Fremdgeschäfts zum Gesamtgeschäft einer VG (Forschungsfrage F₂).

Für die Beantwortung von F2 wird zunächst die Höhe der gesamten Zahlungseingänge im Fremdgeschäft in Relation zu den Gesamtlizenz-einnahmen pro VG gesetzt. Die Zahlungseingänge approximieren somit den Anteil der Auslandstantien an den Gesamtlizenz-einnahmen einer VG innerhalb einer bestimmten Periode (siehe Tabelle 7).

Tabelle 7: Gewichtung der Zahlungseingänge aus dem Fremdgeschäft zu den Gesamtlizenz-einnahmen

Konzeptionelle Darstellung	Zielwertformel
	$\frac{\text{Zahlungseingänge}_F(v_i)}{\text{Gesamtlizenz-einnahmen}(v_i)}$

Bei Betrachtung des gewichteten Rankings (siehe Tabelle 8) zeigt sich erneut ein großer Abstand zwischen den niedrigsten und den höchsten Werten der Anteile, welche die Zahlungseingänge in Relation zu den Gesamtlizenz-einnahmen repräsentieren. Das Spektrum reicht dabei von niedrigen einstelligen Anteilen von ca. 1 % (MUSICAUTOR, SAZAS, LATGA) bis zu einem Anteil von über 45 % (STIM).

Tabelle 8: Auswertung der gewichteten Zahlungseingänge aus dem Fremdgeschäft in Relation zu den Gesamtlizenzeeinnahmen

Land	VG	Zahlungseingänge /		Boxplot
		Zahlungseingänge	Gesamtlizenzeeinnahmen	
SWEDEN	STIM	103.901.541 €	0.45420	
UNITED KINGDOM	PRS	281.697.330 €	0.29666	
IRELAND	IMRO	5.781.264 €	0.15442	
AUSTRIA	AKM	13.720.450 €	0.11787	
AUSTRIA	AUME	3.501.921 €	0.10402	
NORWAY	TONO	6.637.992 €	0.08764	
FINLAND	TEOSTO	5.552.352 €	0.07700	
FRANCE	SACEM	85.063.610 €	0.07600	
CROATIA	HDS-ZAMP	1.346.667 €	0.07110	
DENMARK	KODA	9.635.000 €	0.07076	
CZECH REPUBLIC	OSA	3.105.407 €	0.07065	
GERMANY	GEMA	69.344.000 €	0.06548	
ITALY	SIAE	23.209.746 €	0.06166	
SLOVAKIA	SOZA	802.080 €	0.04198	
ROMANIA	UCMR-ADA	599.545 €	0.02325	
HUNGARY	ARTISJUS	1.148.895 €	0.01625	
LITHUANIA	LATGA	88.860 €	0.01467	
SLOVENIA	SAZAS	184.505 €	0.01391	

Im Allgemeinen zeigen größere Quotienten dieses Verhältnisses, wie z.B. bei STIM, PRS oder IMRO, größeres Änderungspotential durch direkte Mitgliedschaften. Folgen die durch sie vertretenen Rechteinhaber_innen zunehmend dem Trend direkter Mitgliedschaften, würde dies zu signifikanten Rückgängen bei den Zahlungseingängen aus dem Fremdgeschäft führen, was u.a. die Notwendigkeit organisatorischer Änderungen nach sich ziehen kann. Ist der Anteil der Zahlungseingänge aus dem Fremdgeschäft im Vergleich zu den Gesamtlizenzeeinnahmen gering, sind nur begrenzte Auswirkungen durch direkte Mitgliedschaften zu erwarten, da etwaige Zahlungsrückgänge für die VGEn weniger ins Gewicht fallen.

Gleichwohl ist die genaue Struktur der Auslandszahlungen aus einer solch aggregierten Sicht nicht ablesbar. Die spezifische Dynamik für eine VG wird davon abhängen, ob die Zahlungseingänge von wenigen VGen kommen oder ob diese sich auf eine Vielzahl von VGen verteilen. Nur im ersten Fall ist, zumindest kurz- bzw. mittelfristig, davon auszugehen, dass Rechteinhaber_innen den zusätzlichen Aufwand einer direkten Mitgliedschaft – gezielt für eine Auswahl von VGen – auf sich nehmen.

Eine andere Perspektive beleuchtet die ausgehenden Zahlungen in Relation zu den Gesamtlizenzentnahmen (siehe Tabelle 9). Vergleichbar zu den gewichteten Zahlungseingängen zeigt Tabelle 10 eine Spannweite von niedrigen, einstelligen Prozentanteilen (8,9 % bei HDS-ZAMP, 9,1 % bei MUSICAUTOR) bis hin zu Anteilen von über 40 % (IMRO, KODA).

Tabelle 9: Gewichtung der Zahlungsausgänge Fremdgeschäft zu den Gesamtlizenzentnahmen

Konzeptionelle Darstellung	Zielwertformel
	$\frac{\text{Zahlungsausgänge}_F(v_i)}{\text{Gesamtlizenzentnahmen}(v_i)}$

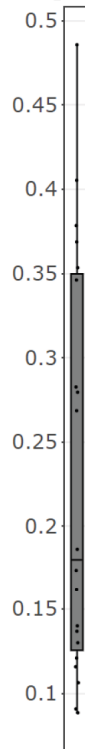
Hohe Zahlungsausgänge im Fremdgeschäft im Verhältnis zu den Gesamtlizenzentnahmen deuten darauf hin, dass Lizenznehmer_innen der betrachteten VG vorwiegend Fremdrepertoire nutzen. Aufgrund des bislang vorherrschenden Gebietsmonopolismus von VGen wäre somit eine Interpretation hinsichtlich der Nachfragemenge der territorial ansässigen Musikkonsumenten nach Eigen- bzw. Fremdrepertoire der VG möglich. Folgt man dieser Interpretation, so deuten hohe Zahlungsausgänge im Fremdgeschäft auf ein hohes Potential hinsichtlich Mitgliederzuwachs durch direkte Mitgliedschaften. Die Gewichtung in Bezug zu den Gesamtlizenzentnahmen erlaubt eine Einordnung hinsichtlich der individuellen Ausprägung. Ist der gewichtete

Anteil des Fremd-Passiv-Geschäfts an den Gesamtlizenzeneinnahmen hoch, so bietet sich Wachstumspotential für die entsprechende VG: Über die Akquise ausländischer Rechteinhaber_innen als Mitglieder ließe sich die Ausschüttungssumme für das Eigengeschäft an die direkten Mitglieder deutlich steigern. Dabei ist zu beachten, dass entsprechende Ressourcen für den Umgang mit einem Anstieg direkter Mitgliedschaften vorhanden sein müssen. Sind die Anteile an den Gesamtlizenzeneinnahmen niedrig, sind durch direkte Mitgliedschaften nur geringe wirtschaftliche Auswirkungen auf die jeweilige VG zu erwarten. Für die Ableitung präziser Aussagen hierzu müsste die Zusammensetzung der Zahlungsausgänge anhand der Zielländer analysiert werden. So könnten auch kulturelle (Rechteinhaber_innen aus Land *X* werden in Land *Y* häufig lizenziert) oder organisatorische Verflechtungen (VG *X* übernimmt Inkasso für VG *Y*) identifiziert werden.

Tabelle 10: Auswertung der gewichteten Zahlungsausgänge aus dem Fremdgeschäft in Relation zu den Gesamtlizenzeinnahmen

Land	VG	Zahlungsausgänge	Zahlungsausgänge / Gesamtlizenzeinnahmen
DENMARK	KODA	66.140.000 €	0.48576
IRELAND	IMRO	15.173.146 €	0.40529
NORWAY	TONO	28.663.259 €	0.37843
LITHUANIA	LATGA	2.233.766 €	0.36875
FINLAND	TEOSTO	25.487.190 €	0.35344
HUNGARY	ARTISJUS	24.475.254 €	0.34614
AUSTRIA	AKM	32.902.743 €	0.28265
ROMANIA	UCMR- ADA	6.926.578 €	0.26857
CZECH REPUBLIC	OSA	8.188.862 €	0.18631
GERMANY	GEMA	183.992.000 €	0.17374
UNITED KINGDOM	PRS	154.198.010 €	0.16239
SLOVAKIA	SOZA	2.674.646 €	0.13997
SLOVENIA	SAZAS	1.813.413 €	0.13676
FRANCE	SACEM	145.459.420 €	0.12997
SWEDEN	STIM	27.657.854 €	0.12090
ITALY	SIAE	43.578.573 €	0.11577
AUSTRIA	AUME	3.579.501 €	0.10632
CROATIA	HDS- ZAMP	1.676.957 €	0.08854

Boxplot



Zusammenfassend ist festzustellen, dass die große Heterogenität bei den gewichteten Zahlungseingängen und -ausgängen die großen Unterschiede hinsichtlich der Relevanz zwischengesellschaftlicher Zahlungsflüsse für die einzelnen VGEn zeigt (Forschungsfrage F2) mit entsprechenden Unterschieden bei der Intensität wirtschaftlicher Auswirkungen direkter Mitgliedschaften auf die VGEn.

7. Limitationen

Aus dem Denkmodell, der Methodik und den erhobenen Daten ergeben sich verschiedene Limitationen der Analysen:

1. Denkmodell: Während die vorliegende Untersuchung das Änderungspotential für den VG-Markt durch direkte Mitgliedschaften aufzeigte, hängt die Realisierung dieses Potentials von den Rechteinhaber_innen und ihren Entscheidungswegen ab. So können die finanziellen Dynamiken durch direkte Mitgliedschaften nicht allein aufgrund betriebswirtschaftlicher Argumente wie beschleunigten Zahlungen, geringeren Transaktionskosten oder großem Marktpotential, sondern auch mit sozialen oder kulturellen Präferenzen von Verlagen oder Urheber_innen zu bestimmten Ländern begründet sein.
2. Methodik: Die Beschränkung der Datenerhebung auf Geschäftsberichte einzelner Jahre bietet nur einen Blick auf die Marktsituation der VGen zum betrachteten Geschäftsjahr (hier 2019).
3. Daten: Die erhobenen Daten sind durch eine Vielzahl von Faktoren verzerrt, so u.a. durch die Wahl der Messgrößen. Die Ableitung von Prognosen ist somit nicht möglich. Auf geografischer Ebene ist die Analyse auf VGen des EWRs beschränkt.

8. Direkte Mitgliedschaften – Fluch oder Segen für die VGen?

Insgesamt kann das Änderungspotential, welches sich aus dem Übergang von der intermediären Wahrnehmung des Repertoires zur direkten Wahrnehmung über die Mitgliedschaft in ausländischen VGen ergibt, nicht ohne Einschränkungen in Chance oder Risiko eingeteilt werden. Es handelt sich vielmehr um eine ambivalente Entwicklung, die sich auf die Geschäftsstruktur der VGen sowohl positiv als auch negativ auswirken kann.

8.1 Herausforderungen direkter Mitgliedschaften für VGen

Der tatsächliche Einfluss direkter Mitgliedschaften auf das Geschäftsmodell von VGen hängt von ihrem Selbstverständnis ab. In dem dieser Arbeit zugrundeliegenden Denkmodell war es das Kollektiv, das darum bemüht ist, die Rechte möglichst vieler Urheber_innen zu schützen und sie für ihre kreative Leistung angemessen zu vergüten. Dies schließt sowohl Rechteinhaber_innen ein, die durch ein Mitgliedschaftsverhältnis direkt vertreten sind, als auch solche, die auf der Grundlage von Repräsentationsvereinbarungen vertreten werden.²⁸ Man darf nicht dem Trugschluss verfallen, höhere Ausschüttungen an die eigenen Mitglieder einer VG zwangsläufig mit einem größeren Nutzen für das Kollektiv gleichzusetzen.

Generell wird davon ausgegangen, dass VGen mit steigendem Repertoire eine höhere Nachfrage bedienen können und dass die Fixkosten (z. B. für die Bereitstellung technischer Infrastruktur) aufgrund von Skaleneffekten sinken.²⁹ In dem in Abschnitt 4.2 eingeführten Denkmodell wächst allerdings weder Nachfrage noch Absatz: Während VG *A* Rechte an der Vertretung durch direkte Mitgliedschaften verliert, verschiebt sich für VG *B* lediglich das Fremdrepertoire zu einem Eigenrepertoire. VG *B* unterliegt dem Grundsatz der Diskriminierungsfreiheit bei der Wahrnehmung von Eigen- und Fremdrepertoire, d. h. die Werke inländischer als auch ausländischer Mandate werden zu gleichen Konditionen verwertet. Damit gibt es keinen Einfluss auf die Nachfrage und den Absatz im nachgelagerten Geschäft. Es ist zu erwarten, dass der gleiche Umfang an uniterritorialen Lizenzen am Repertoire erteilt wird wie ex-ante.

Es kommt lediglich zu Änderungen im vorgelagerten Markt: die Vertretung der (Teil-)Interessen einer VG verlagert sich auf die Interessen eines/einer einzelnen Rechteinhaber_in *R*. Für sich genommen bewirken die konkreten Einzelfälle nur marginale Veränderungen, zusammengenommen können diese jedoch ein erhebliches Potential entfalten.

28 Europäisches Parlament; Europäischer Rat, 2014: Art. 3, a); Art. 14; Rec. 30, 11. Deutscher Bundestag, 2016: § 2 (1).

29 Handke; Towse, 2008. Stigler, 1958.

8.1.1 Auswirkungen auf die Verwaltungskosten

Generell ist bei gleichbleibendem Umsatzvolumen mit erhöhten Verwaltungskosten zu rechnen, wenn sich Rechtsverhältnisse ändern. VG *B* muss die Stammdaten von *R* aufnehmen und den gesamten Katalog für *R* auf sich ummelden. Inwiefern diese Kosten durch eventuelle Aufnahmegebühren für VG *B* gedeckt werden, ist unklar. Egloff et al. argumentieren, dass direkte Mitgliedschaften »grundsätzlich unnötig, problematisch und unerwünscht« sind. Sie führen dies u.a. auf »mehrfachen Aufwand für Anmeldung und Erfassung derselben Werke und Rechte« sowie »Abgrenzungsprobleme hinsichtlich der territorialen Vertretung« zurück. Außerdem betonen sie: »wenn Mehrfachmitglieder ihren Gesellschaften nicht klar deklarieren, für welche Länder sie von ihnen vertreten werden wollen, führt dies zu Anspruchskollisionen und damit zur Blockierung der entsprechenden Entschädigungen«. ³⁰

Neben dieser Sichtweise, die sich überwiegend auf die anfänglichen Fixkosten bezieht, sind auch die im Laufe der direkten Mitgliedschaft zusätzlich anfallenden variablen Kosten nicht zu vernachlässigen. In einer 2015 in Auftrag gegebenen Analyse wurden für fünf Schweizer VGen wesentliche Kostentreiber entlang der Kernprozesse »Einzug und Verteilung« und »Dokumentation« identifiziert. ³¹ Diese sollen hier als Anhaltspunkt dienen, um die Auswirkungen direkter Mitgliedschaften auf den Verwaltungskostensatz von VGen abzuschätzen.

Tabelle 11: Kostentreiber Verwaltungskosten VG-Geschäft

Kostentreiber Einzug und Verteilung	Einfluss »direkte Mitgliedschaft«
Auslandseinnahmen	Abnehmend für VG <i>A</i> (<i>R</i> entzieht Mandat für Gebiet <i>B</i> => Auslandseinnahmen sinken); Unverändert für VG <i>B</i> (kein Einfluss auf Inland- oder Auslandseinnahmen)
Mahnungen	Durch kürzere Verwaltungswege ist mit einem Anstieg von Mahnungen bei VG <i>B</i> durch <i>R</i> zu rechnen. Umgekehrt ist mit weniger Mahnungen bei VG <i>A</i> zu rechnen.

³⁰ Egloff; Heinzmann; Künzi; Meier; Riedo; Barrelet, 2020: 385.

³¹ Fark; Meyer; Zöbeli, 2015: 39–42.

Auszahlungen	Anzahl der Auszahlungen nimmt für VG <i>B</i> zu, da nebst VG <i>A</i> Tantiemen künftig auch an <i>R</i> direkt auszuzahlen sind. Anzahl an Auszahlungen nimmt für VG <i>A</i> ab.
Ertragskraft verwerteter Werke; Nutzerstruktur Einzug; Tarifverhandlungen; Inkasso-Anteil; Mitgliedschaften, internationale Kommissionen, Öffentlichkeitsarbeit; Automationsgrad des Einzugs	Unter dem Grundsatz der Gleichbehandlung von Eigen- und Fremdrepertoire unverändert für VG <i>B</i> . Abnehmend für VG <i>A</i> (sinkende Auslandseinnahmen).
Kostentreiber Dokumentation	
Neuerfassung Werke	VG <i>B</i> muss die Werke in der eigenen Datenbank ergänzen oder, falls entsprechende Einträge vorhanden sind, aktualisieren. VG <i>A</i> muss entsprechende Werke aus ihrer Datenbank entfernen.
Selbst gepflegte Werke	Entsprechend nimmt die Anzahl selbst gepflegter Werke für VG <i>B</i> zu, während sie für VG <i>A</i> abnimmt.
Genutzte Werke	Unter dem Grundsatz der Gleichbehandlung von Eigen- und Fremdrepertoire unverändert.
Mutationen	VG <i>B</i> und VG <i>A</i> müssen grundsätzlich mit Änderungen in Bezug auf die bei ihnen zu dem Repertoire von <i>R</i> gepflegten Daten rechnen.
Transaktionsvolumen	Insgesamt nimmt die Anzahl künftiger Transaktionen für VG <i>B</i> zu, während sie für VG <i>A</i> abnimmt.

Viele der Ergebnisse in der Tabelle lassen sich aus der Grundhypothese ableiten, dass die Ertragskraft der Musikwerke gleich bleibt, aber der Verwaltungsaufwand steigt. Interessant sind jedoch die Kostentreiber »selbst gepflegte Werke« und die abhängigen Kostentreiber »genutzte Werke« und »Mutationen«. Die Kosten steigen, je mehr VGen ihre Werke in eigenen Datenbanken pflegen müssen. Das ist ein Faktor, der eindeutig durch direkte Mitgliedschaften beeinflusst wird.

Eine Option gemeinsamer Datenpflege unter VGen ist das CIS-Net, ein Datenbanknetzwerk, das von der technischen Allianz FastTrack zur Verfügung gestellt wird und ursprünglich zum Zweck der Verwaltung von

Online-Rechten gegründet wurde.³² Aktuell sind über 94 Millionen Musikwerke im CIS-Net dokumentiert.³³ In diesem Zusammenhang kann jedoch nicht generell davon ausgegangen werden, dass VGen Zugang zu gemeinsamen Datenbanken mit anderen VGen haben und somit gemeinsam die Informationen über das Repertoire von *R* pflegen könnten. Vielmehr ist es durchaus üblich, dass VGen nicht nur ihr eigenes Repertoire, sondern auch das Repertoire Dritter in eigenen Datenbanken dokumentieren, wodurch sich zusätzliche Inkonsistenzen und Ineffizienzen ergeben.³⁴

Insgesamt nimmt der administrative Aufwand durch direkte Mitgliedschaften für VG *B* zu, während er für VG *A* abnimmt. Gleichzeitig sollte die Ertragskraft der verwerteten Werke nach dem Grundsatz der Gleichbehandlung von Eigen- und Fremdrepositoire für VG *B* unverändert bleiben, während sie für VG *A* sinkt. Ob die geringere Ertragskraft des Werkes (höherer Ressourceneinsatz) oder der langfristig geringere administrative Aufwand (niedrigerer Ressourceneinsatz) für die Werke von *R* für VG *A* langfristig überwiegen, ist abhängig von der Beliebtheit der Werke von *R*. Da anzunehmen ist, dass direkte Mitgliedschaften nur für diejenigen Rechteinhaber_innen wirtschaftlich sinnvoll sind, deren Repertoire entsprechende Einnahmen generiert, ist für VG *A* eher vom ersten Fall auszugehen. Für VG *B* bleibt die Ertragskraft gleich, während der administrative Aufwand definitiv steigt. Ein möglicher direkter Ausgleich, wie bei VG *A* skizziert, fehlt. Der/die einzige Nutznießer_in aus dieser Situation ist *R*. Damit ist die transaktionskostentheoretische Sicht abgeschlossen.

8.1.2 Direkte Mitgliedschaften aus agenturtheoretischer Sicht

Eine VG ist ein Gefüge von Interessenkonflikten. Zwischen dem Vorstand und den Rechteinhaber_innen, zwischen verhandlungsstarken und -schwachen Rechteinhaber_innen, zwischen Verwerter_innen und Urheber_innen. Letztlich muss die VG einen Interessenausgleich zwischen all diesen Parteien herstellen. Aber welche Parteien werden durch die direkten Mitgliedschaften

32 Heyde, 2011: 297.

33 CISAC, o.J.

34 Albrecht; De la Durantaye; Fiss, 2018: 459.

bevorzogen? Aus transaktionstheoretischer Sicht profitiert (unter bestimmten Bedingungen) nur *R* aus der Situation. Kommen wir mithilfe der agenturtheoretischen Betrachtung zu einem widersprüchlichen Ergebnis?

8.1.3 VG-Mitarbeiter_innen und Rechteinhaber_innen

Oft betonen VGen ihren altruistischen Charakter. Die GEMA zum Beispiel schreibt sich in ihrer Satzung eine »uneigennützig« Tätigkeit vor.³⁵ Dieser Begriff klingt zwar kongruent mit der ursprünglichen Intention von VGen, dem Handeln im kollektiven Interesse, bedeutet aber im Grunde nur, dass die VG nicht gewinnorientiert ist. Der Eigennutz einer VG als Wirtschaftseinheit verbirgt sich hinter fehlendem Leistungswillen mangels Konkurrenz und dem Einkommensinteresse der Mitarbeiter_innen.³⁶ Die Instrumente, die eine VG zur Durchsetzung dieser Interessen nutzen kann, sind ihre Vormachtstellung und die geringe Transparenz, die sich in der Asymmetrie der Informationen gegenüber ihren Stakeholder_innen äußert und sich negativ auf deren Verhandlungsstärke auswirkt.³⁷ Beides sind Faktoren, denen die Richtlinie 2014/26/EU bis zu einem gewissen Grad regulatorisch entgegengewirkt hat.

Rochelandet argumentiert allerdings auch, dass einkommensstärkere Mitglieder einen größeren Druck auf die Tätigkeit der VG ausüben können, so dass die Vorstandsgehälter gesenkt werden könnten. Dies wiederum würde den Anstieg der Verwaltungskosten ausgleichen. Handeln verhandlungsstarke Rechteinhaber_innen also im Interesse der anderen?

35 GEMA, 2020: § 2, (1).

36 Breckamp, 2003: 41.

37 Rochelandet argumentiert, dass insbesondere die Interessen der Mitglieder und der Geschäftsführer_innen einer VG auseinandergehen. Während erstere eine Senkung der Verwaltungskosten anstreben, wollen letztere die Verwaltungskosten erhöhen, weil dies jeweils ihre eigene Vergütung steigert. Als zweite Strategie nennt Rochelandet die Erhöhung der Lizenzentnahmen, wovon beide Parteien profitieren würden – eine Situation, die durch direkte Mitgliedschaften nicht beeinflusst wird, s. Rochelandet, 2003: 178.

8.1.4 Interessenkonflikt zwischen verhandlungsstarken und -schwachen Rechteinhaber_innen

Agenturtheoretisch wird angenommen, dass jeder Prinzipal und Agent im Interesse der eigenen Nutzenmaximierung handelt. Mit anderen Worten, verhandlungsstarke Rechteinhaber_innen wollen, dass Werke, die stärker zu den Skaleneffekten der VGen beitragen und somit geringere Verwaltungskosten aufweisen, stärker entlohnt werden, auch auf Kosten der Solidarität.

Damit handeln auch verhandlungsstarke Rechteinhaber_innen eigennützig und nicht im besten Interesse des Kollektivs.³⁸ Zwar scheint das Repertoire von *R* lukrativ zu sein, so dass er sich für eine direkte Mitgliedschaft entschieden hat, doch stellt sich die Frage, ob er durch sein territorial begrenztes Mandat über eine ausreichende Verhandlungsmacht gegenüber VG *B* verfügt oder ob diese nicht eher in der Breite verloren geht.

8.2 Chancen direkter Mitgliedschaften für VGen

Wie oben dargestellt, scheinen sich für VGen aus direkten Mitgliedschaften keine positiven bzw. sogar verschiedene negative Effekte zu ergeben. Gleichwohl ergeben sich auch indirekte Auswirkungen mit positivem Potential.

Vertritt VG *B* nun direkt die Rechte von *R*, so kann dies wie oben dargestellt bezüglich erhobener Lizenzentnahmen von VG *B* als neutral angesehen werden – allein durch den Wechsel von *R* zu VG *B* wird nicht mehr lizenziert. Gleichwohl steigt jedoch die Summe der an die *Mitglieder* ausgeschütteten Tantiemen. Dies kann sich positiv auf die Abzüge für soziale und kulturelle Zwecke auswirken, welche im Fall von durch Gegenseitigkeitsvereinbarungen mit VGen vertretenen Rechteinhaber_innen nur nach Vereinbarung erfolgen.³⁹ Ebenso ist die Höhe der an die Mitglieder ausgeschütteten Tantiemen eine öffentlichkeitswirksame Kennzahl, welche positiv auf die wahrgenommene Relevanz einer VG wirken kann. Insgesamt bedeuten mehr vertretene Mitglieder auch eine größere Stimmgewalt für eine VG, was

³⁸ Heker; Riesenhuber, 2018: 29–36.

³⁹ Europäisches Parlament; Europäischer Rat, 2014: Art. 15 (1).

insbesondere im Hinblick auf die Rolle einer VG als Interessensvertretung einen wichtigen Punkt darstellt.

Abschließend kann die Dynamisierung des Marktes, die sich aus der stärkeren wettbewerblichen Ausrichtung zwischen den VGen ergibt, gleichwohl Innovationen auf Seiten der VGen forcieren. Diese müssen Maßnahmen finden, um für neue Mitglieder attraktiv zu bleiben und mögliche Mitgliederfluktuationen zu kompensieren. Dabei ist beispielsweise die Erhöhung der Effizienz der Tätigkeit von VGen auf kurze Sicht im kollektiven Interesse. Auf lange Sicht bietet diese Entwicklung auch die Chance, dass VGen durch Innovationsdruck eine höhere Attraktivität bzw. Resilienz gegenüber technologiegetriebenen Marktakteuren aufbauen. Diese verfolgen unter wirtschaftlichen Prämissen optimierte Wahrnehmungsstrukturen, die sich durch eine stärkere Selektion von Urheber_innen hinsichtlich Ertragspotential abheben. Das entspricht der agenturtheoretisch formulierten Überlegung hinsichtlich eines von Eigeninteressen geprägten Agierens von Rechteinhaber_innen. Mittelfristig kann dies den sozialen und kulturellen Ansprüchen der VGen entgegenstehen und langfristig auch zu einer stärkeren Segregation von Kreativen führen. Wenige erfolgreiche Akteure organisieren sich gewinnorientiert, wohingegen der – unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten – weniger effiziente *Long Tail*⁴⁰ traditionelle Verwertungswege beschreitet. Hier könnte eine, auch durch Wettbewerb zwischen VGen induzierte, stärkere Marktposition der VGen langfristig positiv wirken.

Insgesamt zeigen sich somit verschiedene positive Effekte direkter Mitgliedschaften für VGen. Diese wirken zwar überwiegend indirekt und haben nicht in erster Linie finanzielle Auswirkungen, können aber mittel- und langfristig insbesondere auf Attraktivität, Schlagkraft und Marktposition einer VG vorteilhaft wirken.

⁴⁰ Der Ausdruck Long Tail bezeichnet eine statistische Verteilungen und ein wirtschaftliches Phänomen, bei dem es eine hohe Konsumhäufigkeit für kleine, konzentrierte Teilgesamtheiten und eine abnehmende Konsumhäufigkeit für größere Teilgesamtheiten gibt (z. B. in diesem Fall bei Musikwerken). Kumuliert können letztere jedoch ebenfalls zu bedeutenden Umsätzen führen. Anderson, 2006; van Echoud; Hugenholtz; van Gompel; Guibault; Helberger, 2009: 208.

9. Fazit und Ausblick

Die sich durch die Richtive 2014/26/EU ergebene Gesetzeslage führte durch stärkere Harmonisierung, Regulierung und Wettbewerbsoptionen zu einem höheren Innovationsdruck auf dem VG-Markt. Das Potential für sich daraus ergebene Marktverschiebungen stellt VGen vor Herausforderungen, die durch ihre Monopolstellungen bislang verhindert oder abgeschwächt wurden. Der Beitrag fokussiert die Beschreibung und Quantifizierung des Änderungspotentials ausgehend von dem Trend direkter Mitgliedschaften, genauer gesagt aus der Tendenz von Rechteinhaber_innen, zunehmend auch Mitglied in ausländischen VGen zu werden und damit direkt und ohne Umweg über Subverlage oder die inländische VG Zugang zu internationalen Tantiemenzahlungen zu erhalten.

Dabei zeigte der Beitrag das breite Spektrum möglicher Auswirkungen direkter Mitgliedschaften auf den VG-Markt: Einerseits können induzierte Rückgänge bei den Tantiemenzahlungen aus dem Ausland insbesondere die VGen vor Herausforderungen stellen, bei denen das Fremdgeschäft einen großen Anteil am Gesamtgeschäft hat. Im umgekehrten Fall deuten umfangreiche Tantiemenzahlungen aus dem Ausland prinzipiell auf einen größeren Spielraum zugunsten direkter Mitgliedschaften. Ebenso wurde diskutiert, ob dieses Potential ein Risiko oder eine Chance für die betroffene VG darstellt.

Insgesamt wird das historisch gewachsene traditionelle System der VGen mit Zunahme des Wettbewerbs sukzessive herausgefordert. Mittelfristig müssen VGen Bewältigungsstrategien entwickeln, die im Aufbau eines Bewusstseins für Marktveränderungen und der Anpassungsfähigkeit fußen. Die Kriterien, welche Rechteinhaber_innen zur Bewertung der VGen heranziehen, können VGen als Ansatzpunkte zur Verbesserung ihrer Attraktivität dienen. Vorangegangene Untersuchungen bei Verlagen haben die Relevanz von kosten- und produktivitätsorientierten betriebswirtschaftlichen Aspekten, indi-

viduellen Präferenzen hinsichtlich Kommunikation (Freundlichkeit, Erreichbarkeit) sowie Relevanz des Heimatmarktes der VG aufgezeigt.⁴¹

Ein mögliches Ziel ist dabei, die Attraktivität der eigenen Netzwerkkoordination so zu erhöhen, dass der Wechsel von Mitgliedern zur Direktverwertung durch Lock-In-Effekte verhindert oder das Mitglied dadurch für ein internationales Mandat begeistert wird. Der Erfolg von Verlagsadministratoren zeigt, dass Effektivität, Effizienz und Transparenz in der Netzwerkkoordination entscheidend sind.

Dabei haben traditionelle VGen gegenüber neuen Marktakteuren den entscheidenden Vorteil der Netzwerkeffekte, die sich aus dem historisch gewachsenen Repertoire ergeben. Die stärkere Vernetzung durch den Gebrauch multilateral vereinbarter Formate und Plattformen in der elektronischen Kommunikation von/mit VGen, wie solchen der CISAC⁴², kann dienlich sein, da dies die Interoperabilität des Datenaustausches steigert und somit Kosten reduziert.⁴³

Da davon auszugehen ist, dass VGen die geschilderten Herausforderungen und Chancen bereits kennen, bieten auch Untersuchungen hinsichtlich der Reaktion von VGen auf die Marktbewegungen Potential für aufschlussreiche Untersuchungen. So können Zeitreihen der betrachteten Kennzahlen vergangene Entwicklungen sichtbar machen, aber auch Prognosen für die Zukunft ermöglichen.

10. Literaturverzeichnis

- Albrecht, Martin von; La Durantaye, Katharina d.; Fiss, Olaf, § 61 Besondere Anforderungen an Verwertungsgesellschaften, *Verwertungsgesellschaftengesetz*, hrsg. v. Robert Heine; Tobias Holzmüller, Berlin, Boston 2018
- Anderson, Chris, *The long tail – Why the future of business is selling less of more*, New York 2006
- Behrends, Christian, *Die Erfassung der Betrieblichen Marktconstellation*, Köln 2013

41 Klingner; Miller; Becker; Schumacher, 2021.

42 Z.B. *Common Work Registration (CWR)* und *Common Royalty Distribution (CRD)*.

43 Europäisches Parlament; Europäischer Rat, 2014; Erwägungsgrund 55.

- Bernardo, Francisco; Martins, Luis, Disintermediation Effects on Independent Approaches to Music Business, *International Journal of Music Business Research*, 3, 2014: 7–27.
- Brachman, Ronald; Anand, Tej, The Process of Knowledge Discovery in Databases: A First Sketch, *AAAI-94 Workshop on Knowledge Discovery in Databases*, hrsg. v. Usama M. Fayyad; Ramasamy Uthurusamy, 1994: 1–12.
- Bremkamp, Christoph, *Einführung von Wettbewerbsstrukturen im Rahmen der kollektiven Verwertung von Urheberrechten*, Konstanz 2003
- CISAC, CIS-Net, <https://www.cisac.org/services/information-services/cis-net>, letzter Aufruf: 14.2.2022
- CISAC, Global Collections Report 2019, <https://www.cisac.org/Media/Studies-and-Reports/Publications/Royalty-Reports/2019-CISAC-Global-Collections-Report-EN>, letzter Aufruf: 31.7.2022
- CISAC, Global Collections Report 2020, <https://www.cisac.org/Media/Studies-and-Reports/Publications/Royalty-Reports/2020-CISAC-Global-Collections-Report-EN>, letzter Aufruf: 31.7.2022
- Deutscher Bundestag, Verwertungsgesellschaftengesetz vom 24. Mai 2016 (BGBl. I S. 1190), das zuletzt durch Artikel 2 des Gesetzes vom 31. Mai 2021 (BGBl. I S. 1204) geändert worden ist – VGG, 2016
- Egloff, W.; Heinzmann, M.; Künzi, S.; Meier, D.; Riedo, C.; Barrelet, D., *Das neue Urheberrecht: Kommentar zum Bundesgesetz über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte*, Bern 2020
- Europäische Kommission, Entscheidung der Kommission vom 16. Juli 2008 – in einem Verfahren nach Artikel 81 EG-Vertrag und Artikel 53 EWR-Abkommen, 16.7.2008
- Europäisches Parlament; Europäischer Rat, Richtlinie 2014/26/EU des Europäischen Parlaments und des Rates vom 26. Februar 2014 über die kollektive Wahrnehmung von Urheber- und verwandten Schutzrechten und die Vergabe von Mehrgebietslizenzen für Rechte an Musikwerken für die Online-Nutzung im Binnenmarkt – 2014/26/EU, 2014
- European Commission, Commission Recommendation of 18 May 2005 on collective cross-border management of copyright and related rights for legitimate online music services (2005/737/EC), 2005
- Fark, Johannes; Meyer, Beatrice; Zöbeli, Daniel, Analyse zur Angemessenheit der Verwaltungskosten der Verwertungsgesellschaften, 2015, https://www.ige.ch/fileadmin/user_upload/schuetzen/urheberrecht/d/Schlussbericht_Verwaltungskostenanalyse_22_Dezember_2015.pdf, letzter Aufruf: 31.7.2022
- Fayyad, Usama; Piatetsky-Shapiro, Gregory; Smyth, Padhraic, From Data Mining to Knowledge Discovery in Databases, *AI Magazine*, 17, 3, 1996: 37–54
- GEMA, Satzung der GEMA, Berlin 2020

- Gluchowski, Peter; Chamoni, Peter, Entwicklungslinien und Architekturkonzepte des On-Line Analytical Processing, *Analytische Informationssysteme: Business Intelligence-Technologien und -Anwendungen*, hrsg. v. Peter Chamoni; Peter Gluchowski, Berlin, Heidelberg, 2006
- Handke, Christian; Towse, Ruth, Economics of Copyright Collecting Societies, *SSRN Electronic Journal*, 38, 8, 2007: 937–957
- Heker, Harald G.; Riesenhuber, Karl (Hg.), *Recht und Praxis der GEMA – Handbuch und Kommentar*, Berlin 2018
- Heyde, Johann, *Die grenzüberschreitende Lizenzierung von Online-Musikrechten in Europa – Eine urheber- und wahrnehmungsrechtliche Studie*, Baden-Baden 2011
- Kling, Camilla, *Gebietsübergreifende Vergabe von Online-Rechten an Musikwerken*, Berlin 2017
- Klingner, Stephan; Miller, Mihail; Becker, Michael; Schumacher, Frank, Direct memberships in foreign copyright collecting societies as an entrepreneurial opportunity for music publishers – needs, challenges, opportunities and solutions, *Journal of Cultural Economics*, 45, 2021: 633–670
- Rochelandet, Fabrice, Are Copyright Collecting Societies Efficient Organisations? – An Evaluation of Collective Administration of Copyright in Europe, *The economics of copyright*, hrsg. v. Wendy J. Gordon; Richard Watt, Cheltenham 2003: 176–191
- Schafdecker, Julia, *Auf dem Weg zu einem europäischen One-Stop-Shop für die Vergabe von Online-Nutzungsrechten an Musikwerken?*, Baden-Baden 2020
- Stigler, George J., The Economics of Scale, *The Journal of Law and Economics*, 1, 1958: 54–71
- Tschmuck, Peter, Der Musikverlagsmarkt, *Ökonomie der Musikwirtschaft*, hrsg. v. Peter Tschmuck, Wiesbaden 2020a: 83–101
- Tschmuck, Peter, Eine kurze Musikwirtschaftsgeschichte, *Ökonomie der Musikwirtschaft*, hrsg. v. Peter Tschmuck, Wiesbaden 2020b: 13–45
- van Eechoud, Mireille M. M.; Hugenholtz, Phil; van Gompel, Stef; Guibault, Lucie; Helberger, Natalie, *Harmonizing European Copyright Law: the challenges of better lawmaking*, Alphen aan den Rijn 2009

II. Verwertungsgesellschaften in gesellschaftlicher und historischer Entwicklung

Transformationsprozesse der Verwertungsgesellschaft in Senegal: Vom Bureau Sénégalais du Droit d'Auteur (BSDA) zur Société Sénégalaise du Droit d'Auteur et des Droits Voisins (SODAV)

Ulrike Luttenberger

Abstract:

Dieser Beitrag behandelt die rechtlichen und organisationalen Umbrüche des Urheberrechtsmanagements in Senegal, welche Ende der 1990er Jahre begannen und erst 2016 abgeschlossen waren. Auf der Basis von ethnologischer Feldforschung wird gezeigt, dass eine Gruppe senegalesischer Künstler_innen sich Wissen zu Urheberrecht und VGen anzueignen suchte, teils im Austausch mit internationalen, westlichen Rechtsexpert_innen, und den Prozess der Urheberrechtsgesetzeserneuerung aktiv mitgestaltete. Dies führte zur Integration von Künstler_innen in die Leitungsebene der neu gegründeten gemeinnützigen senegalesischen VG SODAV, zu der Ausweitung ihrer Tätigkeit auf Leistungsschutzrechte und der Lösung der ehemaligen VG BSDA vom Staatsapparat. Der Prozess war langwierig, da es u. a. viele Abstimmungsprozesse gab, erschwert insbesondere auf politischer Ebene durch zwei Regierungs- und häufige Kulturministerwechsel.

Schlagwörter: Senegal, BSDA, SODAV, Urheberrechtsmanagement.

Anmerkung: Meine Forschung wurde gefördert von der Max Weber Stiftung, dem Centre de recherche sur les politiques sociales (CREPOS, Université Cheikh Anta Diop, Dakar) und dem Deutschen Historischen Institut Paris.

1. Einführung

Dieser Beitrag behandelt die Entwicklung des Urheberrechts in Senegal und damit einhergehend die Entstehung der ersten, staatlichen VG¹ – dem BSDA (*Bureau Sénégalais du Droit d'Auteur*)² – sowie den Prozess der Reformierung des Urheberrechts, der nach vielen Jahren zur Gründung einer neuen, privaten VG – der SODAV (*Société Sénégalaise du Droit d'Auteur et des Droits Voisins*)³ – führte.

Im frankophonen Afrika und so auch in Senegal wurden nach Erlangen der Unabhängigkeit von Frankreich⁴ staatliche Dienststellen (*bureaux*) zur Verwaltung der Urheberrechte gegründet, die am Kulturministerium angesiedelt waren. Im Gegensatz zur europäischen Erfahrung gingen die ersten Bemühungen zur Urheberrechtsverwaltung nicht von Künstler_innen aus, sondern wurden staatlich institutionalisiert. Die Rechtswahrnehmung folgte also eher einem Top-down-Modell. Ende der 1990er Jahre begann eine Gruppe senegalesischer Künstler_innen, sich für eine Reformierung des Urheberrechts und für eine neue VG stark zu machen. Sie beabsichtigten, eine ihnen eigene VG zu etablieren, die ihre Urheberrechte in einer durch sie kontrollierten Gesellschaft wahrnimmt, unabhängig vom Staat. In den Worten einer der Initiatoren und Hauptakteure des Prozesses ausgedrückt: »[...] wir haben uns gesagt, dass wir uns mobilisieren werden, um die kollektive Rechtswahrnehmung wieder richtig zu stellen – sie war verkehrt herum!«⁵ Unterstützt wurde diese Absicht durch ein Projekt der Weltbank zur »Ent-

1 Die Abkürzung VG für Verwertungsgesellschaft wird hier für das BSDA, die erste, staatliche Einrichtung zur Urheberrechtswahrnehmung, gebraucht, auch wenn es organisationsstrukturell und rechtlich gesehen keine Gesellschaft ist (wie nachfolgend erklärt wird), sondern erst auf die neue VG zutrifft.

2 Übersetzung: Senegalesisches Amt für Urheberrechte.

3 Übersetzung: Senegalesische Gesellschaft für Urheberrecht und Leistungsschutzrechte.

4 Im Fall Senegals 1960.

5 Originalzitat: »(...) on s'est dit qu'on va se mobiliser pour remettre la gestion collective à l'endroit – c'était à l'envers!« Übersetzung der Autorin. Interview AI, 19.3.2021, Dakar.

wicklung der Musikindustrie in Afrika«. ⁶ Nach einem schwierigen Prozess, der sich über mehrere Jahre hinzog, wurde schließlich die SODAV als eine privatwirtschaftliche, gemeinnützige, multidisziplinäre, senegalesische Gesellschaft gegründet.

Meine These in diesem Beitrag ist, dass, auch wenn sich in manchen anderen frankophonen westafrikanischen Ländern ebenfalls Künstler_innen für ihre (Urheber-)Rechte engagierten, dies nicht das Ausmaß und die weitreichenden Ergebnisse hatte wie in Senegal. Expertenaussagen zufolge ⁷ gibt es Hinweise auf zum Teil ähnliche Prozesse in Côte d'Ivoire, Kamerun und Benin, der Umfang und die Konsequenz des Engagements der Künstler_innen muss jedoch noch erforscht werden. Die senegalesische VG SODAV ist jedenfalls nach letzteren Expertenaussagen und dem aktuellen Forschungsstand die erste und bisher einzige ihrer Art im frankophonen Westafrika. Weiterhin ist der Einfluss der Künstler_innen auf die Weiterentwicklung des Urheberrechts sowie ihre organisationale Integration in die VG, nämlich die Leitung derselben, besonders.

Folgende Fragen werden nachfolgend chronologisch behandelt: Wie kam es zu dem Prozess der Gesetzeserneuerung, warum beanspruchte dieser mehrere Jahre? Wie entstand die neue VG und was macht sie (im westafrikanischen Kontext) besonders? Welche Rolle spielten Künstler_innen in diesem Prozess? Was hatte dies für Konsequenzen für sie und die neue VG? Wie gestaltet sich die Beziehung der VG mit und zu den Künstler_innen?

6 Name im Original: »Développement de l'industrie musicale en Afrique. Partenariat pour le progrès au 21^{ème} siècle.« Übersetzung der Autorin: »Entwicklung der Musikindustrie in Afrika. Partnerschaft für den Fortschritt im 21. Jahrhundert« Interview A2, 27.4.2022, Dakar.

7 Austausch mit dem Afrika-Verantwortlichen einer europäischen VG, 3.5.2022, online, per E-Mail mit einem international tätigen Berater für Urheberrecht und kollektive Rechtswahrnehmung, Mai 2022, und einem global agierenden Experten für internationales Urheberrechtsmanagement, 25.5.2022, Dakar. In der Forschungsliteratur lässt sich dazu noch nichts finden (vgl. Forschungsstand).

2. Forschungsstand

Es gibt nur wenige Forschungen aus unterschiedlichen Perspektiven und/oder Disziplinen, die sich dem Themenfeld VG in Afrika widmen. Einige wenige rein juristische Studien beschäftigen sich mit der Geschichte und Situation in Nigeria⁸ und Südafrika⁹ sowie Kenia¹⁰ mit einem Fokus auf Regulierung der VGen und Wettbewerbsrecht.¹¹ Lediglich eine mir bekannte rechtswissenschaftliche Promotion, die mir aber noch nicht zugänglich war, nimmt im frankophonen Westafrika, genauer gesagt in Côte d'Ivoire, eine VG in den Fokus.¹²

Rösenthaller und Diawara bündeln in ihrem Sammelband Forschungen aus verschiedenen afrikanischen Ländern, die sich aus ethnologischer, literarischer und auch rechtswissenschaftlicher Perspektive auf Fragen von geistigen Eigentumsrechten und auch deren Einfluss auf immaterielle Kulturgüter beziehen, jedoch ohne konkret eine VG in den Fokus zu nehmen.¹³ Ethnologisch analysiert Olivier Zusammenhänge zwischen der malischen VG, dem marktführenden Telefonanbieter und Künstler_innen, welche sich u.a. auch für bessere Bedingungen angesichts der Digitalisierung einsetzen.¹⁴ Die VG wird allerdings nicht in den Fokus genommen oder explizit analysiert. Schlatter behandelt aus rechtswissenschaftlicher Perspektive Vorschläge zur Gründung oder Restrukturierung von VGen in ›Entwicklungsländern‹ sowie zur Steuerung ihrer Tätigkeiten auf der Basis ihrer Erfahrung als Beraterin in Afrika und Südamerika. Sie schließt rechtliche Empfehlungen mit ein und nennt Senegal kurz als Beispiel.¹⁵

Ebenfalls rechtswissenschaftlich beschäftigt sich Soumaré in einem Buchbeitrag mit den juristischen Dimensionen der senegalesischen Musik-

8 Ola, 2013.

9 Oriakhogba, 2018.

10 Nzomo, 2014.

11 Oriakhogba, 2021; Nzomo, 2016.

12 Yao, 2013.

13 Rösenthaller; Diawara, 2016.

14 Olivier, 2017.

15 Schlatter, 2005.

industrie.¹⁶ Er stellt darin u.a. das vorherige Urheberrechtsgesetz und die Funktion der ehemaligen VG, dem BSDA, in Theorie und Praxis vor.¹⁷ Der Artikel erschien im Jahr der Verabschiedung des neuen Urheberrechtsgesetzes 2008. Entsprechend geht Soumaré nur in einem knappen Nachwort auf das neue Gesetz ein. Dafür problematisiert er ausführlich das »von der westlichen Zivilisation geerbte Urheberrecht«¹⁸ in Afrika, im Speziellen auf Senegal bezogen und daraus resultierende Fragestellungen, worauf in Abschnitt 4 genauer eingegangen wird.

Es lässt sich also ein Forschungsdefizit für aktuelle Studien zu Urheberrechtsmanagement in Senegal generell und speziell für solche ethnologischer Art feststellen, sowie weiterhin für Forschungen in deutscher Sprache.¹⁹ Zusätzlich fehlen Forschungen, die sich in ethnologischer Herangehensweise konkret auf eine afrikanische VG fokussieren. Der vorliegende Beitrag erweitert die überwiegend juristische Forschung über Urheberrechtsmanagement in Afrika um eine ethnologische Untersuchung; spezifisch für Senegal knüpft er zeitlich an die Analyse von Soumaré an. Der Fokus wird hierbei auf die neue VG, die SODAV gelegt sowie auf die Verwertung von Daten aus Akteursperspektive.

Das Thema ist von hoher Relevanz, da durch ein funktionierendes Urheberrechtsmanagement durch VGen zum Beispiel die wirtschaftliche Situation der mehrheitlich in Prekarität lebenden senegalesischen Künstler_innen verbessert und die lokale Musikindustrie insgesamt unterstützt werden könnte. Zudem kann ethnologische Forschung dazu beitragen, vertiefte Kenntnisse über die konkrete und interne Funktionsweise der VGen zu erlangen, sie in ihr institutionelles und politisches Umfeld einzuordnen und ggf. daraus organisationale und/oder rechtliche Verbesserungsvorschläge abzuleiten.

¹⁶ Soumaré, 2008.

¹⁷ Zu seinen aus der Praxis abgeleiteten Erkenntnissen nennt er allerdings kein methodisches Vorgehen.

¹⁸ Soumaré, 2008: 139.

¹⁹ Es besteht oft eine Sprachbarriere zwischen englischsprachiger und französischsprachiger wissenschaftlicher Literatur, was zur gegenseitigen Unkenntnis der jeweiligen Forschung führen kann.

3. Methodik

Die nachfolgend dargestellten Ergebnisse stammen aus einem Promotionsprojekt zu verschiedenen Perspektiven auf das Urheberrecht in Senegal, das sich in das von 2017–2021 durchgeführte transnationale Forschungsprogramm »Die Bürokratisierung afrikanischer Gesellschaften« eingliederte. Es wurden insgesamt zwölf Monate²⁰ ethnologische Feldforschung, davon pandemiebedingt fünf online, durchgeführt. Hierbei werden Personen in einem gegebenen Umfeld beobachtet, wie sie bestimmte Praktiken ausführen, um sie zu verstehen und beschreiben zu können. Nach Breidenstein et al. kann

»nur die andauernde Präsenz vor Ort einen direkten Einblick in verschiedene Wissensformen der Teilnehmer ermöglich[en]. Die besondere Leistung der Ethnografie besteht dann in einer analytischen Beschreibung fremder (oder eigener) kultureller Praktiken, mit dem Ziel, diese so zu repräsentieren, dass die Leserschaft ein Bild von diesen Praktiken oder kulturellen Lebensformen gewinnen kann.«²¹

In Anbetracht der Forschungs- und der Pandemiesituation wandte ich nicht wie in der traditionellen Ethnografie eine rein lokale, auf einen Standort beschränkte Methodologie an, sondern folge Marcus' »multi-sited ethnography«, bei der »strategies of quite literally following connections, associations, and putative relationships« im Zentrum stehen.²² Dies geschah induktiv und durch teilnehmende Beobachtung, informelle Gespräche sowie Experteninterviews, die mir teilweise auch den Feldzugang eröffneten sowie pandemiebedingt durch Sammeln von verschiedenem Online-Datenmaterial. Bei der Datenauswertung lehnte ich mich an die Grounded-Theory-Methodologie an,²³ bei der aus offenem Kodieren Kategorien entstehen und zwischen der Sammlung von Daten und deren Analyse ständig gewechselt wird. Diese

20 Stand: Februar 2022, zuzüglich nachfolgenden Forschungsphasen.

21 Breidenstein; Hirschauer; Kalthoff; Nieswand, 2015: 7.

22 Marcus, 1995: 96.

23 Strauss; Corbin, 2010; Glaser; Strauss, 1967.

Kategorien sind übergeordnete, gedeutete Konzepte, die auf die entstehende Theorie hinweisen.²⁴ In diesem Beitrag wird angesichts der Thematik eine chronologische Darstellung gewählt. Es wird zunächst auf afrikanische und westliche Konzepte von Urheberrecht eingegangen und dann anhand von Sekundärliteratur und eigener Interviews die historische Entwicklung der Verwaltung der Urheberrechte durch eine VG in Senegal nachgezeichnet. Anschließend wird die erste VG, das BSDA, und ihr Entstehungskontext vorgestellt. Danach werden der langwierige und vielschichtige Prozess der Urheberrechtsgesetzeserneuerung und die besondere Rolle der Künstler_innen in diesem dargelegt, was in der Gründung und Etablierung der aktuellen senegalesischen VG SODAV mündete. Mit einem ethnografischen Blick werden sodann der Aufbau und die Funktionsweise der SODAV erläutert.

4. Afrikanische und westliche Konzepte von Urheberrecht

Auch wenn es nicht im Fokus dieses Beitrags steht, ist es angesichts des nicht-europäischen Kontexts dieser Studie wichtig anzumerken, dass »[d]as westliche Recht an geistigem Eigentum bereits im kolonialen Kontext eingeführt, damals jedoch nicht auf die Belange lokaler Bevölkerungen angewandt [wurde].«²⁵ Es wurde also vornehmlich darauf geachtet, die Interessen der europäischen Rechteinhaber_innen in den Kolonien wahrzunehmen bzw. *ihre* Rechte zu schützen, und nicht die der Kolonisierten.²⁶ Die organisationalen und rechtlichen Formen der im europäisch-nordamerikanischen Raum etablierten VGen dienten nach dem Ende der Kolonialherrschaft meist auch als Grundlage für den Aufbau von solchen in anderen Ländern, wie es auch in Senegal der Fall war. Es ist jedoch wichtig festzuhalten, dass es in Afrika lokale Konzepte des Urheberrechts sowie des Kulturgüterschutzes

24 Przyborski; Wohlrab-Sahr, 2014: 201.

25 Rösenthaler; Diawara, 2011: 8.

26 Peukert, 2016: 59.

gab und gibt,²⁷ die bereits vor den durch die Kolonialbehörden etablierten Urheberrechtsmanagementinstrumenten existierten. So zeigt zum Beispiel Röschenthaler für das Cross-River-Gebiet im Südwesten Kameruns und Südosten Nigerias, wie Kultbünde als geistiges Eigentum einem besitzenden Dorf gehören und gleichzeitig zum Eigentum des Dorfes werden können, das den Kultbund erwirbt.²⁸ Der Verkauf »was not a purely commodified sale, but opened a way how formerly inalienable things could be delocalized (detached from group identity) and alienated, which could be termed ›keeping while selling‹.«²⁹ Der Kauf eines Kultbunds folgt vielen Regeln und Ritualen und wird mit verschiedenen Zahlungsmitteln (bspw. Geld, Nahrung, Tiere) abgewickelt. Man erwirbt das Recht, den Kultbund zu besitzen und weiter zu verkaufen sowie die Rechte zu allen Etappen, Titeln, das Wissen um Initiierungsriten und die Leitung des Kultbunds u. a..³⁰

Ein weiteres Beispiel nennt Soumaré für Senegal; die Praktik *taasu*, bei der jemand (*taasukat* genannt) aus einer Gruppe von Frauen, von diesen rhythmisch begleitet, auf der Basis von »Sprichwörtern, traditionellen Strophen oder einigen Onomatopoeika« ein satirisch-laudatives Gedicht interpretiert.³¹ Diese Darbietung wäre nicht möglich ohne den Chor oder den begleitenden Rhythmus; die traditionellen Gedichte gehören der lokalen Gemeinschaft, sodass es ein kollektives Werk ist, das nicht einem/einer individuellen/r Autor_in zugeordnet werden kann.³² Diese Beispiele zeigen, wie die Einführung eines individualisierten Urheberrechts europäischer Prägung mit afrikanischen kulturellen Praktiken schwer vereinbar wirken kann.

27 Röschenthaler, 2011a.

28 Röschenthaler, 2004; Röschenthaler; Diawara, 2011.

29 Röschenthaler, 2011b: 338.

30 Vgl. Röschenthaler, 2011b: 345.

31 Soumaré, 2008: 139.

32 Soumaré, 2008: 140.

5. Geschichtlicher Überblick: Bureau Sénégalais du Droit d'Auteur (BSDA)

Senegal erlangte 1960 seine Unabhängigkeit von Frankreich. Während der Kolonialherrschaft wurde Frankreichs Urhebergesetzgebung durch ein Dekret von 1857 auch in seinen Kolonien anwendbar gemacht.³³ Auf dieser Grundlage konnten die französischen VGen *Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique* (SACEM), *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques* (SACD) und *Société des Gens de Lettres* (SGDL) in Senegal operieren.³⁴ Der Zweite Weltkrieg erschwerte deren Aktivitäten und so gab es 1943 ein Dekret, durch das im selben Jahr das *Bureau Africain du Droit d'Auteur* (BADA)³⁵ mit Sitz in Algier gegründet wurde,³⁶ durch welches die o.g. französischen VGen agierten. In Dakar, der Hauptstadt Senegals, wurde eine Vertretung des BADA für die Kolonien des *Afrique Occidentale Française* (AOF) eingerichtet.³⁷

Der erste Präsident des unabhängigen Senegal, Léopold Sédar Senghor, war Dichter und legte Wert auf die Förderung der Kultur. Er gründete 1972 das BSDA, welches jedoch weiterhin Verbindungen zur französischen VG SACEM hatte, wie Frau Siby, ehemalige Direktorin des BSDA, in einem 1999 abgedruckten Interview schilderte:

»Die SACEM hat [...] dem BSDA bei den Ausschüttungsvorgängen geholfen, die sie bis in die jüngste Vergangenheit vorgenommen hatte. Die erste Ausschüttung durch das BSDA [...] wurde erst im April 1999 vorgenommen!«³⁸

33 Ngombé, 2009: 155.

34 Ebd.

35 Afrikanisches Amt/Dienststelle für Urheberrechte.

36 Ngombé, 2009: 155f.

37 Ngombé, 2009: 156.

38 Originalzitat: »La SACEM [...] en aidant le BSDA dans les opérations de répartition qu'elle avait eu à faire jusque dans un passé très récent. La première répartition faite par le BSDA [...] elle ne date que d'avril 1999 !« (Bachelier, 1999: 188.). Übersetzung der Autorin.

Die Zeit von der Gründung des BSDA bis zur ersten von ihm vorgenommenen Ausschüttung wurde in einem Experteninterview als »Übergangsphase« bezeichnet, was die fortbestehenden kolonialen Verbindungen unterstreicht.³⁹ Der Experte erklärte, dass das BSDA bis 1999 noch nicht die erforderlichen Kompetenzen gehabt hätte, die komplexen Prozesse der Tantiemenverteilung selbst durchzuführen und nur die Auszahlung an sich vornahm. Ersteres wurde in Frankreich von der SACEM geleistet. Jedoch erfolgten die restlichen administrativen Prozesse wie die Dokumentation, das Inkasso von Tantiemen und die Buchhaltung in Senegal.⁴⁰ Diese Verflechtung führte er weiterhin so aus:

»Mit der Unabhängigkeit wurden unsere Staaten an das Modell europäischer Staaten angeglichen, insbesondere an den Staat des Landes des Kolonialherren mit allen Abteilungen, Bildung, Gesundheit, blablabla... auch geistiges Eigentum! Nur dass wir kein nationales Fachwissen hatten. Die Leute waren nicht darin ausgebildet und selbst diejenigen, die studiert hatten, interessierten sich nicht dafür, weil zu dieser Zeit ein Anwalt, der sich mit geistigem Eigentum in Afrika befasste, nicht viel Geld verdienen würde.«⁴¹

Der französische Einfluss nach Senegals Unabhängigkeit lässt sich weiterhin für die Entwicklung des ersten senegalesischen Urheberrechts von 1973 feststellen, welches auf dem französischen Urhebergesetz von 1957 und der Ber-

39 Interview A2, 27.4.2022, Dakar.

40 Ebd.

41 Originalzitat: »Alors avec l'indépendance on a calqué nos états sur le modèle des états européens, notamment de l'état du pays du colonisateur avec tout les départements, éducation, santé, blablabla... propriété intellectuelle aussi ! Sauf qu'on n'a pas d'expertise national. Les gens n'étaient pas formés sur ça & même ceux qui ont fait des études ne s'intéresse pas à ça, parce que à l'époque, un avocat qui s'occupe de la propriété intellectuelle en Afrique ne va pas gagner beaucoup d'argent. (...) Mais avocat spécialisé en propriété intellectuelle, tu passeras beaucoup de temps pour très peu d'argent.« Interview A2, 27.4.2022, Dakar.

ner Konvention von 1886 basierte.⁴² Es wurde 1986 reformiert, wodurch ein stärkerer Schutz der Urheberrechte gewährleistet und härter gegen Piraterie vorgegangen werden sollte.⁴³

Das BSDA war als Dienststelle ins Kulturministerium integriert. Es kümmerte sich, wie der Name sagt, ausschließlich um die Urheberrechte von Autor_innen und nicht um verwandte Schutzrechte wie Leistungsschutzrechte. Die mit der Leitung betraute Person, der/die *directeur général*, wurde folglich durch ein Dekret des Kulturministers bestimmt. Der/die Generaldirektor_in konnte prinzipiell jederzeit durch verschiedene staatliche Einrichtungen (wie zum Beispiel durch die Generalstaatsanwaltschaft) kontrolliert werden. Die ehemalige Direktorin des BSDA beschreibt die Dienststelle so:

»Das BSDA ist eine öffentliche Einrichtung mit gewerblichem Charakter. Es hat die Vorteile einer öffentlichen Einrichtung, ohne deren Nachteile zu haben. Der Staat gewährt ihm keine Finanzhilfen. Es wirtschaftet mit seinen eigenen Mitteln.«⁴⁴

Wie aus den vorhergehenden Ausführungen ersichtlich, funktionierte dies mit Unterstützung der französischen VG. Vergleichbar mit anderen ehemaligen französischen Kolonien standen die neu geschaffenen VGen unter der Vormundschaft des Kulturministers⁴⁵ und wurden also nicht wie in anderen Ländern durch die Initiative der Kunstschaffenden gegründet.

Während meiner Forschung beurteilten viele meiner Interviewpartner_innen, die stark von der SODAV überzeugt sind und teils gegenwärtig dort arbeiten bzw. von denen einige sogar bereits zuvor im BSDA arbeiteten, dass das BSDA »nicht gut funktionierte« bzw. als bürokratisch und träge galt. Ngoné Ndour, Produzentin und Managerin eines Studios sowie Vorsitzen-

42 Faye; Ndour; Seye, 2010: 203.

43 Faye; Ndour; Seye, 2010: 207.

44 Originalzitat: »Le BSDA est un établissement public à caractère professionnel. Il a les avantages d'un établissement public sans en avoir les inconvénients. L'Etat ne lui accorde pas de subvention. Il fonctionne sur ses propres fonds.« (Bachelier, 1999: 186).

45 Ngombé, 2009: 157.

de des Verwaltungsrats (PCA⁴⁶) der SODAV, sagte in einem Interview, dass das BSDA »[...] eine ein wenig staatliche Gesellschaft, die das Geld von Privatpersonen verwaltet«, sei und dass es an der Zeit gewesen wäre, dass Künstler_innen die VG »zurückerlangen« würden.⁴⁷ Diese Aussage bringt sehr viel *ownership* derjenigen Künstler_innen in Bezug auf ›ihre‹ VG zum Ausdruck, die sich für die Erneuerung der VG einsetzten. Um dieses Engagement und den Übergang vom BSDA zur SODAV wird es im nächsten Abschnitt gehen.

6. Prozess der Gesetzeserneuerung

Nachdem Senegals Urheberrechtsgesetz 1986 reformiert wurde, ergab sich ca. zehn Jahre später erneut Änderungsbedarf. Zum einen berücksichtigte das Gesetz nicht mehr alle von Senegal ratifizierten internationalen Konventionen und Gesetze.⁴⁸ Weiterhin nennt Soumaré als Grund die nötige Erweiterung des Geltungsbereichs des Urheberrechts seit 1973, wie z.B. neue Verbreitungsmöglichkeiten durch Satellitenrundfunk und später durch CDs, Kassetten und schließlich digitale Formen der Musik, die sich durch das Internet entwickelten.

Bei diesem Prozess der Gesetzeserneuerung waren verschiedene Akteure beteiligt: Erstens gab es ein Projekt der Weltbank, bei dem Senegal als Pilotland ausgewählt und dabei unterstützt wurde, die Kreativindustrie und insbesondere die Musikindustrie zu fördern in der Hoffnung auf ›Entwicklung‹ für das Land.⁴⁹ Es begann 2000 und trug den Namen: »Entwicklung der Musikindustrie in Afrika. Partnerschaft für den Fortschritt im 21. Jahrhun-

46 Présidente du Conseil d'Administration (Vorsitzende des Verwaltungsrats).

47 Auf französisch: »récupérer«. Originalzitat: »[...] c'est une société un peu publique qui gère l'argent des privés.« Interview Ngoné Ndour 27.04.2021. Übersetzung der Autorin. Sie meint hier Amt und nicht Gesellschaft.

48 Soumaré, 2008: 116; 150. Diese sind bspw. das TRIPS Agreement von 1994, welches durch das von Bangui 1999 bekräftigt wurde, sowie die WIPO Internet Treaties von 1996 (Faye; Ndour; Seye, 2010: 207f.).

49 Interview W1, 14.1.2020, Dakar.

dert.«⁵⁰ Angesichts des offensichtlichen Erfordernisses der Erneuerung des Urhebergesetzes wurde dabei in Teil 1 ebendieses in den Fokus genommen und der Gesetzeserneuerungsprozess finanziell und personell unterstützt. Im Teil 2 sollte dann die Musikindustrie gefördert werden, wozu es jedoch nicht kam, weil Teil 1 den gesamten Förderzeitraum beanspruchte, wie nachfolgend erläutert wird.⁵¹

Da für die Durchführung eines solchen Projekts lokale Partner erforderlich sind, wurde die *Association des Métiers de la Musique du Sénégal*⁵² (AMS) sowie das Kulturministerium mit dieser Aufgabe betraut. Die AMS wurde 1999 gegründet und ist mit 1500 Mitgliedern (Stand 2013) der Bereiche Künstler_innen, Manager_innen und Tontechniker_innen, sowie zunächst auch Musikproduzent_innen und weiteren Akteuren der Musikberufe der größte der mittlerweile zahlreichen Berufsverbände und Vereine im künstlerischen Bereich.⁵³

Auf seiner Facebook-Seite stellt der Verband »die Notwendigkeit, im Musiksektor etwas zu bewegen, der durch eine besondere Abwesenheit von Organisationen gekennzeichnet war, die in der Lage waren, die Interessen der Berufe, aus denen er besteht, zu vertreten« fest.⁵⁴ Prioritär in ihrem Programm ist weiterhin die soziale Absicherung der Angehörigen der Musikberufe sowie:

50 Original: »Développement de l'industrie musicale en Afrique. Paternariat pour le progrès au 21^{ème} siècle.« Interview A2, 27.4.2022, Dakar.

51 Interview A2, 27.4.2022, Dakar.

52 Verein der Musikberufe Senegals.

53 Aktuell (April 2022) wird auch darüber nachgedacht, eine Gewerkschaft für Musiker_innen zu gründen, um ihre Interessen besser zu vertreten und um von der Unterstützung anderer Gewerkschaften zu profitieren (Interview A2, 27.4.2022, Dakar.).

54 Originalzitat: »[...] la nécessité de faire bouger les choses dans le secteur de la musique qui était caractérisé par une absence particulière d'organisations capables de défendre les intérêts des professions qui le composaient.« Übersetzung der Autorin (AMS, Association des Métiers de la Musique du Sénégal, Details über AMS »Association des Métiers de la Musique du Sénégal«, https://www.facebook.com/AmsAssociationDesMetiersDeLaMusiqueDuSenegal/about_details, letzter Aufruf: 11.11.2022.).

»Die Mobilisierung für ein günstiges rechtliches Umfeld: entschiedene Maßnahmen gegen Piraterie, Anerkennung der Rechte von Leistungsberechtigten, Verankerung des Rechts auf Vergütung für die Privatkopie, Reform der einzigen Verwertungsgesellschaft hin zu einem Rechtsstatus, der die Souveränität der Rechteinhaber vollständig gewährleistet.«⁵⁵

Im Rahmen des Weltbank-Projekts wurde also die Überarbeitung der Rechtsgrundlage in den Mittelpunkt gestellt, später sollten dann auch weitere Probleme in der senegalesischen Musikindustrie in Angriff genommen werden,⁵⁶ wie bspw. die Eindämmung von Raubkopien, die rechtliche und daraus ggf. resultierend die soziale Anerkennung des/der Musiker_in als Beruf sowie ein Gesetz zur Privatkopie und dessen Durchsetzung.

Der Präsident der AMS von 1999 bis 2011, Aziz Dieng, der selbst auch Musiker ist und Studiobesitzer war, stellte in einem Interview heraus, dass er und weitere Akteure beabsichtigten, den »verkehrten« rechtlichen Status der VG als vom Staat gegründet und verwaltet, umzukehren im Sinne eines von den Künstler_innen initiierten und verwalteten Organs.⁵⁷ Er war von 2000 bis 2013 gleichzeitig auch im Vorstand des BSDA. Sein Wissen über Urheberrechte eignete er sich nach eigener Aussage im Interview durch das Studium sämtlicher rechtlicher Texte und ausführliche Diskussionen darüber mit sogenannten Rechtsexpert_innen an,⁵⁸ die von der Weltbank geschickt und finanziert wurden. Hier nannte er insbesondere Sibylle Schlatter, eine deutsche Rechtsanwältin, die am neuen Gesetz mitarbeitete. Ngoné Ndour, die wie oben angeklungen eine ähnliche Meinung wie Aziz Dieng vertritt was das »Künstler-ownership« der VG angeht, gab Dieng als Initiatoren der

55 Originalzitat: »Mobilisation pour un environnement juridique favorable: des mesures vigoureuses contre la piraterie, reconnaissance du droits des bénéficiaires des droits voisins, consécration du droit de rémunération pour la copie privée, réforme de l'unique organisme de gestion collective vers un statut qui consacre pleinement la souveraineté des ayants-droit.« Übersetzung der Autorin. (Ebd.)

56 Interview W1, 14.1.2020, Dakar.

57 Interview Aziz Dieng, 19.3.2021, Dakar.

58 Von den Akteuren oft auch als Consultants bezeichnet. Im Folgenden werde ich diese unter (Rechts-)Expert_innen fassen.

Gesetzeserneuerung an und nannte mit dem französischen Experten André Lucas einen weiteren an der Erstellung des Gesetzes beteiligten Akteur.⁵⁹ Darüber hinaus gab es einen norwegischen Berater, der seit 1996 die VG bzw. den Gesetzeserneuerungsprozess in Senegal berät, zuletzt 2020 im Rahmen eines Projektes der Deutschen Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ) zur Förderung der Struktur des Kultursektors.

7. Aneignungsprozesse von Urheberrechtswissen durch Musiker_innen

Wie oben bereits für den Fall von Aziz Dieng angeklungen, bemühten sich einige Musiker_innen selbst aktiv darum, sich Wissen zum Urheberrecht anzueignen. Auch der aktuelle Präsident der AMS, Daniel Gomez, ist in einer Band musikalisch aktiv. Gleiches gilt für den Generalsekretär der AMS, Iba Gaye Massar, den ich bei auffallend vielen Tagungen und sonstigen Kampagnen zum Thema Urheberrecht oder sozialen Absicherungen / Rechten für Musiker_innen antraf und/oder (online) beobachten konnte. Daniel Gomez und Massar waren nach eigenen Angaben und auch meinen (indirekten) Beobachtungen zufolge äußerst engagiert, was die Überarbeitung des Gesetzes und das Vorantreiben der Etablierung einer neuen VG anging. Auch nach dem Weltbankprojekt organisierten sie im Rahmen der AMS stetig Weiterbildungen und Informationsveranstaltungen für Angehörige der Musikerberufe.⁶⁰

⁵⁹ Interview Ngoné Ndour, 27.4.2021, Dakar.

⁶⁰ Im Zuge des Weltbankprojekts gab es auch Musiker_innen, die sich über die Arbeit der AMS beschwerten. Sie warfen ihr Veruntreuung des Geldes vor und dass sie nicht richtig arbeiten würden, was relativ häufige Beschuldigungen im senegalesischen Kontext sind (Interview W1, 14.1.2020, Dakar). Folglich wurde ein weiterer Verein, die *Association de l'industrie musicale* (AiM), gegründet. Es lässt sich jedoch feststellen, dass die Gleise für die Entwicklung des Urhebergesetzes sowie die Gründung der SODAV durch die AMS erfolgreich gelegt werden konnten.

Es kann also festgestellt werden, dass einige Musiker_innen sich mit bürokratisch und juristisch schwierigen Rechtsfragen auseinandersetzen und für ihren Bereich gesehen sogar zu Expert_innen in diesem Feld werden, obwohl dies nicht ihrem eigentlichen Beruf und/oder Fachgebiet entspricht. Im Fall von Gomez und Massar mündete dies in der Mitarbeit in der neuen VG, wenn auch nicht als rein administratives und angestelltes Personal; Gomez ist Mitglied der Kommission zur Identifizierung von (Musik-)Werken, Massar wurde in den Verwaltungsrat der SODAV gewählt.⁶¹ Aziz Dieng ist seit 2012 sogar technischer Berater im senegalesischen Kulturministerium sowie seit 2017 stellvertretender Vorsitzender des Ständigen Ausschusses für Urheberrecht und verwandte Schutzrechte der WIPO.⁶² Hier sieht man personelle Verflechtungen der Organisationen und gleichzeitig, wie Aneignungsprozesse des Fachwissens zu Urheberrecht dazu führ(t)en, dass bestimmte Akteure der Musikindustrie zu einer Art Expert_innen werden – im Fall von Dieng als staatliche Berater, sowie darüber hinaus sogar auf internationaler Ebene agieren.

Während des Vorgangs der Gesetzeserneuerung gab es zahlreiche Abstimmungsprozesse zwischen den Rechtsexpert_innen, dem Kulturministerium und den Akteuren der Kunstszene.⁶³ Das stellt einen weiteren Grund für die lange Prozessdauer zur Gesetzeserneuerung dar. Es gab ferner vor dem Weltbankprojekt einen Gesetzesentwurf der ehemaligen Direktorin des BSDA, welcher vom Kulturminister bestätigt werden sollte. Dies aber wurde von den Mitgliedern der AMS, die sich mittlerweile auf das Thema spezialisiert hatten, so nicht akzeptiert.⁶⁴ Sie wollten nach ihrem starken und andauernden Engagement ein Gesetz erwirken, das alle ihre Forderungen zum Wohl der Musikindustrie berücksichtigt.

Dass Akteure der Künstlerszene am Gesetzesentwicklungsprozess beteiligt waren und dies selbst veranlassten, wurde von meinen Interaktionspart-

61 Die Funktionsweise und der Aufbau der SODAV wird im nächsten Teil behandelt.

62 Ba, 2017; Boukanga, 2017.

63 Interview W1, 14.1.2020, Dakar.

64 Ebd.

nern häufig als Alleinstellungsmerkmal genannt. In einem Interview wurde deutlich, dass sich gewisse Künstler_innen auch nach ihrer Einbindung nicht mit einer Version des Gesetzesentwurfs zufrieden stellen ließen, sodass er erneut überarbeitet werden musste und der Prozess andauerte.⁶⁵ Hier wird ihr Einfluss deutlich. Im Vorwort des schlussendlich am 25. Januar 2008 verabschiedeten Gesetzes heißt es, dass »alle Akteure der senegalesischen Kulturszene«⁶⁶ an der Entwicklung des Gesetzes beteiligt waren. Auch wenn nicht alle Akteure im Einzelnen beteiligt gewesen sein mögen, so ist doch die Einbindung einiger Akteure, besonders der der AMS, bei der Entstehung des Gesetzes als Besonderheit hervorzuheben. Dabei kann auch ein (wirtschaftliches) Interesse der Akteure als Motivation angenommen werden, dass das Urheberrechtsmanagement und die VG funktioniert.

Durch das Gesetz von 2008 war eigentlich auch vorgesehen, dass das Urheberrechtsmanagement durch verschiedene VGen durchgeführt werden kann und das BSDA aufgelöst werden sollte.⁶⁷ Aktuell gibt es jedoch nur die SODAV, gleichwohl verwaltet diese mehr verschiedene Rechtsbereiche als das BSDA zuvor. Faye et al. geben an, dass einige Aspekte des Gesetzes bis Ende 2009 (Zeitpunkt ihrer Artikelveröffentlichung) nicht umgesetzt wurden, da es an Anwendungsverordnungen mangelte, die in der Regel durch ein Dekret eingeführt werden müssen.⁶⁸ Dieser Grund wurde auch in einem anderen Interview genannt⁶⁹ und dies setzte sich fort, bis durch die Unterzeichnung des *décret d'application* (Anwendungsverordnung) 2013 das BSDA in die neu gegründete SODAV überführt wurde.

65 Ebd.

66 Originalzitat: »[...] tous les acteurs du monde culturel sénégalais [...]«, Übersetzung der Autorin. *Droit Afrique*, 25.1.2008.

67 Faye; Ndour; Seye, 2010: 209.

68 Ebd.

69 Interview W1, 14.01.2020, Dakar.

8. Politischer Hintergrund

Hier kommen wir zum politischen Hintergrund, einerseits der Verzögerung der Entwicklung und Umsetzung des neuen Urheberrechtsgesetzes von 2008 und andererseits der daraus bedingten Verzögerung der Etablierung einer neuen VG.

Ein Hauptgrund dafür besteht in der unsteten Besetzung der Leitung des Kulturministeriums und weiterhin drei Regierungswechseln seit dem Beginn des Gesetzeserneuerungsprozesses.⁷⁰ So gab es zwischen 1995 und 2007 sieben verschiedene Kulturminister und einen Regierungswechsel. Seit der Verabschiedung des neuen Gesetzes 2008 haben der Kulturminister sechsmal und die Regierung einmal gewechselt.⁷¹ Da erscheint es nicht verwunderlich, dass Abstimmungsprozesse und Entscheidungen viel Zeit in Anspruch nahmen. Darüber hinaus wurde in einem Experteninterview einmal mehr der Zusammenhang zwischen dem Staat und der »Abschaffung« des BSDA deutlich:

»Und dann will das BSDA nicht sterben! Wer möchte schon sterben?! Also die Blockaden, und dann die Wechsel der Minister, man muss von vorne anfangen, das ist es, und die Minister werden sich auch nicht beileiden, wenn sie nicht davon überzeugt sind, oder wenn sie nicht wollen, oder wenn es Leute gibt, die sagen: Nein, Vorsicht, es gibt Fallen, und dann der Staat! [unverständlich]... tut das nicht unbedingt aus tiefstem Herzen, weil das BSDA *ein* [Hervorhebung im Interview] Amt war, fast ein staatliches Amt, ...[unverständlich] Der Staat ist es gewohnt, das zu verwalten, und es dann fast so wie Geschenke zu verteilen, wenngleich es Tantiemen sind! Das bedeutet, dass der Kulturminister dir am Ende des Jahres 2019 sagen wird: Wir haben 30 Millionen an Tantiemen verteilt! Als ob es der Staat wäre, der... Sie verstehen schon...[lacht] er gibt den Künstlern quasi Geschenke! Es ist nicht unbedingt ein Vergnügen für den

⁷⁰ Soumaré, 2008: 115.

⁷¹ Angaben basieren auf: République du Sénégal, 2020 und wo fehlend bei Wikipedia, 2020.

Staat, sich so zu trennen... Also hatte es der Staat überhaupt nicht eilig... es brauchte also wirklich viel Druck! Viel Druck vor Ort, aber auch viel Lobbying, um Dinge zu bewegen.«⁷²

In einem anderen Interview wird diese Thematik weitergeführt und ein anderer wichtiger Aspekt, der im Zusammenhang mit dem Weltbank-Projekt steht, deutlich:

»Das Projekt sollte in einem Dreiecksprozess durchgeführt werden: Weltbank, Berufsverbände und staatliche Behörden. Drei. Die staatlichen Behörden waren daran nicht gewöhnt. Sie denken, dass sie es sind, die mit der Weltbank diskutieren müssen, aber dass die Verbände sich raushalten müssen, dass man das Glück für sie denken muss, aber sie nicht an der Gestaltung ihres Glücks mitwirken dürfen. Und das erklärt die Langsamkeit, der Prozess war langsam und es gab viele Meinungsverschiedenheiten, viele Widersprüche, und das ist es... es ging so langsam voran!«⁷³

72 Originalzitat: »Et puis le BSDA ne veut pas mourir! Qui veut mourir?! Donc les blocages, et puis les changements des ministres, il faut recommencer, c'est ça, et aussi les ministres ne vont pas se presser, s'ils ne sont pas convaincus ou bien s'ils ne veulent pas ou il y a des gens qui disent non, attention, il y a des pièges, et puis l'état! [unverständlich] ne fait pas forcément ça de cœur, parce que le BSDA était UN service, presque un service de l'état, [unverständlich] L'état est habitué à gérer ça, et puis à redistribuer presque comme des cadeaux, alors que c'est des droits d'auteur! Ça veut dire que le Ministre de la culture va te dire à la fin de l'année 2019: Nous avons donné 30 Mio. de droits d'auteur! Comme si c'était l'état qui a... vous voyez un peu [lacht] il donne des cadeaux aux artistes! Alors que ça n'a absolument... C'est pas forcément un plaisir pour l'état de se séparer comme ça. L'état n'était pas du tout pressé! Enfin, il fallait vraiment beaucoup de pression! De pression sur le terrain mais également beaucoup de Lobbying quoi pour débloquer les choses.« Übersetzung der Autorin. Interview W1, 14.1.2020, Dakar.

73 Originalzitat: »Le projet devait être géré de manière triangulaire: Banque Mondiale, les associations professionnelles et les autorités de l'état. Trois. Et ça, les autorités étatiques n'étaient pas habituées à ça. Ils pensent que c'est eux qui doivent discuter avec la Banque Mondiale mais que ben, les associations doivent rester en dehors, on doit penser le bonheur pour eux, mais ils doivent pas participer à la construction de leur bonheur. Et ce qui explique les lenteurs, le processus a

Weiterhin wurde als Grund, der den Prozess verlangsamte, Zurückhaltung der Mitarbeiter_innen des BSDA gegenüber diesem Erneuerungsvorgang angeführt. Außerdem hätte Klientelismus eine Rolle gespielt und manche Künstler_innen hätten auch nicht richtig verstanden, dass diese Neuerung in ihrem Interesse ist.⁷⁴

Der »Durchbruch« geschah schließlich 2013 mit der ersten Generalversammlung der beteiligten Akteure, wodurch die SODAV im Dezember 2013 gegründet wurde. Es brauchte jedoch noch drei Jahre bis zur *passation de service* zwischen dem BSDA und der SODAV, d.h. bis die SODAV ihre Arbeit wirklich als Organisation aufnehmen konnte und das BSDA aufhörte zu existieren.

9. Die neue VG SODAV

Es ist jedoch nicht ganz möglich, vom »Sterben« des BSDA zu sprechen, um den Ausdruck im obigen Zitat aufzunehmen, denn der Hauptsitz der VG blieb gleich und viele Mitarbeiter_innen des BSDA wurden von der SODAV übernommen. Darunter einige, die schon vor der Zeit des Gesetzesänderungsprozesses beim BSDA arbeiteten, andere, wie bspw. der Leiter der Einnahmeabteilung (*département de perception*) erst seit Beginn der 2000er Jahre. Er begann seine Laufbahn in der Buchhaltung und wechselte dann in die zuvor genannte Abteilung, wo er dann zum Leiter aufstieg. Im Gespräch mit ihm traf ich auf Herrn Mendy, der nach eigenen Angaben schon seit 35 Jahren für die (damalige) VG arbeitete, bereits im Ruhestand war, jedoch »aufgrund der vielen Arbeit« wieder für die SODAV wie eine Art Springer zur Verfügung stand. Die Einnahmeabteilung ist eine von vier Abteilungen der SODAV und wurde temporär vom Hauptsitz in einen anderen Stadtteil ausgelagert. Die SODAV wartet aktuell noch immer darauf, auf demselben

été lent et beaucoup de divergences, beaucoup de contradictions, et voilà, ce qui fait... ça a été tellement lent.« Übersetzung der Autorin. Interview A1, 19.3.2021, Dakar.

74 Interview A2, 27.4.2022, Dakar.

Grundstück, wo sich noch das nahezu bauffällige alte Gebäude befindet, ein neues bauen zu können. Platzmangel herrscht auch im Archiv, wo sich Akten, die auch vom BSDA übernommen wurden, vom Boden bis unter die Decke stapeln. Wie im übersetzten und angepassten Organigramm (siehe Abbildung 4) gesehen werden kann, gibt es weiterhin noch die Abteilung für Recht und internationale Angelegenheiten, die Finanz- und Verwaltungsabteilung sowie die Abteilung Dokumentierung und Ausschüttung.

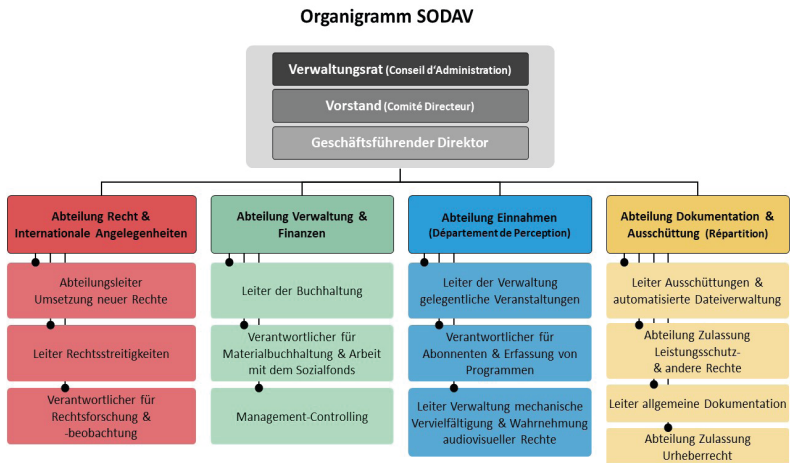


Abbildung 4: Organigramm der SODAV⁷⁵

In dieser Abteilung, besonders in der Dokumentierungsabteilung, konnte ich ausgiebig beobachten und informelle Interviews führen. Die *documentation* erwies sich als erste Anlaufstelle für Künstler_innen, wenn sie Informationen suchen und/oder ihre Werke registrieren wollen, was bisher nicht digital möglich ist. Sobald die Formulare, die für die meisten von mir beobachteten Musiker_innen nicht leicht zu verstehen waren, ausgefüllt sind, werden sie geprüft, in Register sowie eine Datenbank überführt und mit einer CD oder einem mp3-Stick in chronologischer Reihenfolge von der

⁷⁵ SODAV, 2022. Angepasst und übersetzt von der Autorin, wobei die Titel im Original keine weibliche Form führten, was in der Übersetzung auch so übernommen wurde.

»Kommission zur Identifizierung musikalischer Werke«⁷⁶ bearbeitet. Die Aufgaben der Kommission sind das Anhören und Bewerten neuer Werke hinsichtlich ihrer Einzigartigkeit. Es müssen mindestens vier bis sechs Titel eingereicht und drei akzeptiert werden, damit die Musiker_innen bei der SODAV registriert werden können. Wird ein Werk als »folklore« identifiziert, muss das Dossier abgeändert und erneut eingereicht werden, unter Angabe der Bearbeitung des Ursprungswerks. In diesem Fall erhält der/die Autor_in bzw. Komponist_in 25 % der Tantiemen, wenn das Lied wie im Gesetz vorgesehen 70 Jahre nach dem Tod des/der Urheber_in bereits Gemeingut geworden ist. Die verbleibenden 75 % fließen in den »Kultur- und Sozialfonds«⁷⁷ der SODAV, der Künstler_innen in besonders prekären Situationen unterstützt. Insbesondere Musiker_innen im Ruhestand benötigen oft finanzielle Unterstützung zur Deckung ihrer überwiegend krankheitsbedingten Kosten, da es keine gut ausgebauten sozialen Sicherungssysteme gibt und der Beruf Musiker_in nicht offiziell anerkannt war,⁷⁸ also auch nicht auf Rentenzahlungen gesetzt werden konnte.

Das oben beschriebene Engagement der Musiker für eine neue VG hat sich auf die Organisationsstruktur der SODAV ausgewirkt: Die VG wird von einem Verwaltungsrat geführt, der sich aus Künstler_innen zusammensetzt – *Administrateurs* genannt – und jährlich bei der Jahresversammlung durch ebendiese gewählt wird.

»Der/die Vorsitzende des Verwaltungsrats ist Mitglied des Vorstands [Comité Directeur]. Der Vorstand besteht aus dem geschäftsführenden Direktor [directeur gérant, kein Künstler, Anm. d. Autorin] und sechs Verwaltungsratsmitgliedern. Letztere werden von ihren Kolleg_innen in dem in Artikel 14 der Satzung der SODAV festgelegten Verhältnis gewählt.«⁷⁹

76 Commission d'identification d'œuvres musicales (COIM).

77 Französisch: »Le fond culturelle et de l'action sociale« Übersetzung der Autorin.

78 Seit 2020 gibt es nach langem Kampf der Musiker_innen ein verabschiedetes Gesetz zum »statut de l'artiste«, welches diesem entgegenwirken will.

79 Originalzitat: »Le Président du Conseil d'Administration est membre du Comité Directeur. Le Comité directeur comprend le Directeur-gérant et six administ-

Die Vorsitzende des Verwaltungsrats, die gemeinsam die Leitung mit dem geschäftsführenden Direktor bildet, ist aktuell Ngoné Ndour, die jüngere Schwester des weltbekannten Musikers Youssou Ndour. Dieser Fakt handelte der SODAV nicht selten Kritik von der VG kritisch gegenüberstehenden Musiker_innen ein, die bereits bei der Umstellung einer staatlichen Organisation auf eine private, zivilgesellschaftliche befürchteten, dass nur noch eine mächtige, einflussreiche Familie das Musikbusiness bestimme/beherrsche⁸⁰ – zumal Youssou Ndour vom 3. April 2012 bis zum 1. September 2013 zum Kulturminister ernannt wurde. Darauf angesprochen meint Aziz Dieng in einem Interview:

»Ja, sie ist die Schwester von ihm, aber was tut das zur Sache? Sie arbeitet in ihrem Job, und das sehr engagiert und erfolgreich. Ob sie nun seine Schwester ist oder nicht, ist doch nicht wichtig!«⁸¹

Meinen Beobachtungen zufolge waren die meisten Mitarbeiter_innen, mit denen ich sprach, sehr engagiert bei ihrer Arbeit. Zwei Mitarbeiter der Abteilung Dokumentierung bildeten sich z.B. mit Seminaren der WIPO selbstständig weiter. Ein Abteilungsmitglied des *département perception* absolvierte berufsbegleitend ein Fernstudium im Bereich geistige Eigentumsrechte in Frankreich, erhielt allerdings kein Visum, um dort die Prüfungen abzulegen.

Weiterhin kann zur Struktur der SODAV im Vergleich zum BSDA gesagt werden, dass sie sich nicht nur um Urheber-, sondern auch um Leistungsschutzrechte kümmert. Diese werden im Gesetz von 2008 folgendermaßen definiert:

»Die dem Urheberrecht verwandten Schutzrechte sind die Rechte, die gewährt werden: 1. den ausübenden Künstlern; 2. den Produzenten von Tonträgern und Videos; 3. den Rundfunkanstalten; 4. den Verlegern,

rateurs. Ces derniers sont élus par leurs pairs dans les proportions prévues par l'article 14 des statuts de la SODAV.« Übersetzung der Autorin. SODAV, 2020.

80 Interview WI, 14.1.2020, Dakar.

81 Interview Aziz Dieng, 19.3.2021, Dakar.

vorbehaltlich, wenn das Werk gemeinfrei ist, der Einhaltung von Bestimmungen von Artikel 157.«⁸²

Die SODAV stand laut einem Interview mit Ngoné Ndour bei Übernahme des BSDA v.a. vor der Herausforderung hinterlassener Schulden durch (damalige) Vorauszahlungen an Künstler_innen (Tantiemen, Sozialfonds), ausstehende Zahlungen von Repertoire-Nutzer_innen und Steuerschulden von ca. 1 Milliarde FCFA (1,52 Millionen €) sowie einer mangelhaften Organisation. Dennoch war die neue VG in der Lage, laut Ndour 278 Millionen FCFA (423.808 €) an Tantiemen im Jahr 2017 zu zahlen.⁸³ Die Umstrukturierung, die mir Ndour und der geschäftsführende Direktor darlegten, sowie der damit verbundene Arbeitsaufwand für die VG ist für außenstehende Künstler_innen m.E. oft weniger gut nachvollziehbar. Dies kann ein Grund für Proteste einer Gruppe von Musiker_innen sein, die sich im Mai und Juni 2019 ereigneten und im Oktober in einer neu formierten Bewegung namens *Say Wi*⁸⁴ wiederkehrten. Sie forderten niedrigere Verwaltungskosten der SODAV, die (regelmäßigere) Auszahlung ihrer Tantiemen, mehr Transparenz, Mitgliedskarten, eine bessere Kommunikation und die Durchsetzung des Gesetzes zur Privatkopie, von dem sie sich viele Einnahmen versprochen. Mit diesen rechnet auch die SODAV, jedoch wird hier ebenfalls seit geraumer Zeit auf die Unterzeichnung des *décret d'application* gewartet. Der Mechanismus der Privatkopie könnte eventuell den Künstler_innen mehr Einnahmen bescheren, was der ohnehin schon prekären Lage der meisten Akteure dieses Feldes, verschlimmert durch die Auswirkungen der Restriktionen der Pandemie, entgegenwirken könnte.

82 Originalzitat: »Les droits voisins du droit d'auteur sont les droits accordés:

1. aux artistes interprètes ;
2. aux producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes ;
3. aux organismes de radiodiffusion ;
4. aux éditeurs, sous réserve, si l'oeuvre est dans le domaine public, du respect des dispositions de l'article 157.« Übersetzung der Autorin. Loi n°2008-09, 2008.

83 Interview Ngoné Ndour, 27.4.2021, Dakar.

84 »Das Bündel« auf Wolof.

10. Zusammenfassung und Ausblick

Dieser Beitrag erweitert die wenigen und überwiegend juristischen, in anglophonen afrikanischen Ländern angesiedelten Studien um eine ethnologische Untersuchung zu VGen in einem frankophonen afrikanischen Land. Er trägt damit dazu bei, eine regionale, disziplinäre und zeitliche Forschungslücke zu füllen.

Es konnte gezeigt werden, dass das senegalesische Urheberrecht, erstmals 1973 nach der Unabhängigkeit von Frankreich im Jahr 1960 eingeführt, auf dem französischen basiert und die erste VG, das BSDA, noch bis in die 1990er Jahre von der französischen VG SACEM unterstützt wurde. Das Gesetz entsprach auch nach seiner Reformierung 1986 durch neue Formen von Musikkonsum und Tonträgern, die in den 1990er Jahren aufkamen und weiterhin im Zuge der zunehmenden Digitalisierung, nicht mehr den Alltagsrealitäten, sodass Ende der 1990er Jahre ein Prozess zur Urheberrechtsgesetzeserneuerung begann.

Der Kritik an der Situation, dass westliche Rechtsvorstellungen auf afrikanische Länder übertragen wurden, obwohl es einerseits auch lokale Formen von Urheberrecht gibt und andererseits diese Rechtsformen nicht immer den lokalen Realitäten entsprechen oder mit diesen vereinbar sein mögen, kann folgendes gegenüber gestellt werden: Im Fall von Senegals Urheberrechtsreform zeigten lokale Künstler_innen eine außerordentliche Eigenmotivation und -initiative für die Gesetzeserneuerung und die Schaffung einer neuen VG. Dies fiel zusammen mit einem Projekt der Weltbank, das das Land dabei unterstützte, das Gesetz zu erneuern mit der Hoffnung, dass die Kultur- und Kreativszene zur allgemeinen wirtschaftlichen ›Entwicklung‹ beitrage. Der senegalesische Verband AMS versammelte v.a. Musiker_innen, die insbesondere die rechtlichen Rahmenbedingungen, aber auch den allgemeinen Zustand der Musikindustrie verbessern wollten und sich selbstständig Urheberrechtsexpertise aneigneten. Der Verband wurde gemeinsam mit dem Kulturministerium mit der Durchführung des Projekts beauftragt. In einem neuen Gesetz, für das engagierte Künstler_innen mit westlichen Expert_innen zusammenarbeiteten, sahen sie mit der daraus fol-

genden Etablierung einer neuen VG eine Möglichkeit zur Umsetzung ihrer Anliegen. Das Engagement war so erfolgreich, dass ein erster Gesetzesentwurf sogar von Mitgliedern der AMS abgelehnt werden konnte. Die Beteiligten zeigten dabei die Bereitschaft, sich von westlichen Modellen des Urheberrechts inspirieren zu lassen und sich von diesem System Verbesserungen zu versprechen. Das kann auch damit zusammenhängen, dass die Hauptakteure des Transformationsprozesses, wie 2020 fast die Hälfte der senegalesischen Bevölkerung,⁸⁵ zumeist im urbanen Raum leben und dort auch sehr viel Musik kreiert und kommerzialisiert wird, was zu einer Individualisierung in der Musikproduktion und somit auch einer Erleichterung der Identifizierung von einzelnen Autor_innen führen kann. Diese These wäre zukünftig noch genauer zu untersuchen.

Auch wenn der Gesetzeserneuerungsprozess viele Jahre in Anspruch nahm, was v.a. mit zwei Regierungs- und häufigen Kulturministerwechseln sowie vielen Abstimmungsprozessen der Akteure um das Gesetz zusammenhängt, entstand als Resultat mit der SODAV eine neue, private und gemeinnützige VG, die im Jahr 2016 die Arbeit aufnahm.

Die neue VG wird von einem Verwaltungsrat geführt, der sich aus Künstler_innen zusammensetzt, die ihre Repräsentant_innen dafür wählen. Die Leitung hat die Vorsitzende des Verwaltungsrates inne, die ebenfalls aus dem Kreise der Künstler_innen von ebendiesem gewählt wird, gemeinsam mit dem geschäftsführenden Direktor, der jedoch kein Künstler ist. Es wird also deutlich, dass sich das Engagement der Künstler_innen auch auf personeller Ebene in der neuen VG niederschlug.

Für die Zukunft wären mehr ethnologische Studien wünschenswert, die sich mit VGen beschäftigen, um z.B. tiefe Einblicke in die Organisationsstruktur von VGen zu bekommen, etwas über die Beziehung zu ihren Rechteinhaber_innen sowie ihrem Umfeld zu erfahren oder Vergleiche tätigen zu können. Ferner könnte die anglophone und frankophone Forschung verstärkt u.a. zu Entstehungsprozessen von afrikanischen VGen und deren aktuellen Herausforderungen zusammenarbeiten. Daraus könnten

85 Laut statista lebten 2020 48,12 % der senegalesischen Bevölkerung in urbanen Gegenden, s. O'Neill, 2022.

anwendungsorientierte Lösungen abgeleitet werden, welche die afrikanische Musikindustrie voranbringen, um auch die Vertreter_innen der musikalisch-kreativ schon jetzt florierenden Musikszene angemessen zu vergüten.

11. Literaturverzeichnis

- Ba, Lamine, *Sénégal: Aziz Dieng, un pionnier du droit d'auteur en Afrique*, <https://www.musicinafrica.net/fr/magazine/s%C3%A9n%C3%A9gal-aziz-dieng-un-pionnier-du-droit-dauteur-en-afrique>, letzter Aufruf: 31.7.2022
- Bachelier, Sophie, Entretien avec Madame SIBY, directrice du bureau des droits d'auteurs sénégalais (BSDA) – Comment s'inscrire au BSDA, *En avant, la musique!*, hrsg. v. Abdoul A. Dieng, Yann N. Diarra, Sophie Bachelier u. El H. Ndiaye, Dakar 1999
- Boukanga, Jean d. D., Aziz Dieng, <https://www.musicinafrica.net/node/27548>, letzter Aufruf: 31.7.2022
- Breidenstein, Georg; Hirschauer, Stefan; Kalthoff, Herbert; Nieswand, Boris, *Ethnografie – Die Praxis der Feldforschung*, Konstanz 2015
- Faye, Assane; Ndour, Nogaye; Seye, Mamadou, Senegal, *Access to knowledge in Africa*, hrsg. v. Chris Armstrong, Jeremy de Beer, Dick Kawooya, Achal Prabhala u. Tobias Schonwetter, Claremont 2010
- Glaser, Barney G.; Strauss, Anselm L., *The Discovery of Grounded Theory – Strategies for Qualitative Research*, New Brunswick 1967
- Marcus, George E., Ethnography in/of the World System – The Emergence of Multi-Sited Ethnography, *Annual Review of Anthropology*, 24, 1995: 95–117
- Ngombé, Laurier Y., *Le Droit d'Auteur en Afrique*, Paris 2009
- Nzomo, Victor B., *Collective Management of Copyright and Related Rights in Kenya – Towards an Effective Legal Framework for Regulation of Collecting Societies*, Nairobi 2014
- Nzomo, Victor B., Rethinking the Regulation of Collective Management Organisations in Africa – Legislative Lessons from Kenya, South Africa and Nigeria, *African Journal of Intellectual Property*, 1, 1, 2016: 1–14
- OAPI, Loi n°2008-09 du 25 janvier 2008 portant loi sur le droit d'auteur et les droits voisins au Sénégal, <http://www.oapi.int/Ressources/documents/PLA/LOIS/Loisenegal.pdf>, letzter Aufruf: 31.7.2022
- Ola, Olukunle, *Copyright Collective Administration in Nigeria – Lessons for Africa*, Berlin 2013
- Olivier, Emmanuelle, Les opérateurs téléphoniques comme nouveaux opérateurs culturels politiques de la musique au Mali, *Politiques de communication*, Hors série, 1, 2017: 179–208
- O'Neill, Aaron, Senegal: Urbanization from 2010 to 2020, <https://www.statista.com/statistics/452341/urbanization-in-senegal/>, letzter Aufruf: 31.7.2022

- Oriakhogba, Desmond O., *Strengthening the Regulation Regimes for Collecting Societies in South Africa and Nigeria – Any Room for Competition Law*, Cape Town 2018
- Oriakhogba, Desmond O., *Copyright, Collective Management Organisations and Competition in Africa – Regulatory Perspectives from Nigeria, South Africa and Kenya*, Cape Town 2021
- Peukert, Alexander, *The Colonial Legacy of the International Copyright System, Copyright Africa. How intellectual property, media and markets transform immaterial cultural goods*, hrsg. v. Ute Rösenthaller u. Mamadou Diawara, Canon Pyon 2016: 37–68
- Przyborski, Aglaja; Wohlrab-Sahr, Monika, *Qualitative Sozialforschung – Ein Arbeitsbuch*, München 2014
- République du Sénégal, Ministère des Forces Armées Sénégal, Décret n° 2020–2098 portant nomination des ministres et secrétaires d’Etat et fixant la composition du Gouvernement, <https://www.forcesarmees.gouv.sn/communiques/decret-ndeg-2020-2098-portant-nomination-des-ministres-et-secretaires-de-tat-et-fixant-la-composition-du-gouvernement>, letzter Aufruf: 2.8.2022
- Rösenthaller, Ute, *Transacting Obasinjom – The Dissemination of a Cult Agency in the Cross River Area*, *Africa*, 74, 2, 2004: 241–276.
- Rösenthaller, Ute, *Geistiges Eigentum oder Kulturerbe? – Lokale Strategien im Umgang mit kulturellen Ressourcen*, *Sociologus*, 1, 2011a: 45–67.
- Rösenthaller, Ute, *Purchasing culture – The dissemination of associations in the Cross River region of Cameroon and Nigeria*, Trenton 2011b
- Rösenthaller, Ute; Diawara, Mamadou, *Einleitung – Immaterielles Kulturgut und konkurrierende Normen: Lokale Strategien des Umgangs mit globalen Regelungen zum Kulturgüterschutz*, *Sociologus*, 61, 1, 2011: 1–17.
- Rösenthaller, Ute; Diawara, Mamadou (Hg.), *Copyright Africa – How intellectual property, media and markets transform immaterial cultural goods*, Canon Pyon 2016
- Schlatter, Sibylle, *Copyright Collecting Societies in Developing Countries – Possibilities and Dangers*, *New Frontiers of Intellectual Property Law*, hrsg. v. Christopher Heath, Oxford 2005
- SODAV, Règlement Général, <http://www.lasodav.sn/web/uploads/brochures/Rglement.pdf>, letzter Aufruf: 8.12.2020
- SODAV, Organigramme, <http://www.lasodav.sn/web/sodav-organigramme>, letzter Aufruf: 31.7.2022
- Soumaré, Youssou, *Dimension juridique de l’industrie musicale, L’industrie musicale au Sénégal*, hrsg. v. Saliou Ndour, Dakar 2008
- Strauss, Anselm L.; Corbin, Juliet M., *Grounded theory – Grundlagen qualitativer Sozialforschung*, Weinheim 2010
- Wikipedia, *Liste des gouvernements de la République du Sénégal*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_gouvernements_de_la_R%C3%A9publique_du_S%C3%A9n%C3%A9gal, letzter Aufruf: 31.7.2022
- Yao, Yao A. G., *La Gestion Collective du Droit d’Auteur et des Droits Voisins en Côte d’Ivoire*, Nantes 2013

Die »Musikdenunzianten« der STAGMA und die NS-Zensur

Malte Zill

Abstract:

Die STAGMA, Vorgängerorganisation der heutigen GEMA, war mit den Institutionen des ›Dritten Reiches‹ eng verbunden. Im Beitrag wird untersucht, inwieweit das der Praxis von VGen inhärente Zensurpotential, das sich aus der Kombination aus Datensammlung zu Auswertungszwecken und Kontrolle vor Ort ergibt, in den Dienst der Diktatur gestellt wurde. Nachdem zunächst die Methoden der STAGMA bezüglich der Erfassung von Konzertprogrammen und dem Ausbau eines Kontrolleur_innen-Netzwerks beschrieben werden, wird darauffolgend die Zusammenarbeit mit der Polizei und anderen Behörden in den Fokus der Untersuchung gerückt. Dabei wird gezeigt, dass die STAGMA trotz mannigfaltiger Probleme bei ihrer Eingliederung in die NS-Zensur einen Beitrag zur dezentralen Propaganda- und Zensurmaschinerie des NS-Regimes leistete und zudem von ihrer Verknüpfung mit dem Staatsapparat profitieren konnte.

Schlagwörter: STAGMA, Nationalsozialismus, Zensur und Propaganda, Kontrolle, Programmerkfassung, VGen und Staatsgewalt.

Anmerkung: Die hier präsentierte Arbeit ist ein erweiterter und überarbeiteter Teil des Dissertationsprojekts *Die STAGMA im ›Dritten Reich‹ – Instrumentalisierung des musikalischen Urheberrechts im europäischen Kontext*. Das Projekt wurde gefördert durch Stipendien des Graduiertenkollegs Geisteswissenschaften der Universität Hamburg, des Deutschen Historischen Instituts in Rom und der Stiftung Ettersberg.

1. Einführung: die STAGMA, der Staat und die Zensur

Zensur und VGen werden oft miteinander assoziiert. Vor allem der Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA) wird häufig der Vorwurf entgegengebracht, ihre Praktiken würden künstlerische Ausdrucksformen unterdrücken. Dieser Vorwurf wird von der GEMA vehement abgewiesen und als Ausdruck populistischer ›Meinungsmache‹ gegen die VG und damit gegen die von ihr vertretenen Urheber_innen gesehen: »Besonders beliebt: der Vorwurf der Zensur, der immer gut verfängt und sogleich eine Kaskade von Assoziationen des übergriffigen Staates auslöst. Dass man da mutig dagegen ist – eine Selbstverständlichkeit!«, brachte es die CDU-Politikerin Elisabeth Winkelmeier-Becker in einem Gastbeitrag auf der Homepage der GEMA zum Konflikt zwischen der VG und YouTube auf den Punkt.¹

Die wiederkehrenden Anschuldigungen beziehen sich auf ein reales Potential, das sich aus ihrer Tätigkeit als Treuhänderin von Aufführungstantemen ergibt. Dieses beinhaltet zwei wesentliche Aufgaben der GEMA: Einerseits den Erwerb eines möglichst breiten Wissens über tatsächlich genutztes Repertoire, um die eingenommenen Lizenzgebühren der tatsächlichen Nutzung von urheberrechtlich geschütztem Material entsprechend zu verteilen; und andererseits die Kontrolle von Musikveranstaltungen, um mögliche Vertragsverletzungen oder das ›Schwarzspielen‹ zu ahnden. Das sich aus diesem Wissen ergebende und immens wirkende Überwachungspotential einer VG scheint prädestiniert für die Instrumentalisierung im Zensurapparat eines ideologisch handelnden Regimes wie der NS-Diktatur.

Die Vorgängerorganisation der GEMA zur Zeit der Hitler-Diktatur, die Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (STAGMA), wurde 1933 gegründet und dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) unterstellt. Durch diese Verknüpfung mit dem ideologisch geprägten Staatsapparat scheint die

1 Winkelmeier-Becker, 2018; s. zu dem Konflikt über die YouTube-Sperrtafeln ausführlich Stade 2021: 260f.

Frage, ob die Infrastruktur der VGen und die ihr inhärenten Potentiale für Überwachung und Kontrolle im Sinne des Staates abgerufen wurden, besonders dringlich. Schließlich stand die STAGMA unter der Kontrolle einer staatlichen Organisation, welche die VG für ihre ideologischen Interessen instrumentalisieren konnte. Die Journalisten Derrick Sington und Arthur Weidenfeld beschrieben die STAGMA bereits 1942 als effektives und »mächtiges« Kontrollwerkzeug, das zu jeder Zeit einen kompletten Überblick des im Reichsgebiet gespielten Programms gehabt habe.² Diese These einer flächendeckenden Überwachung des Konzertlebens und die Nutzung der VG für staatliche Kontrollzwecke wird bis heute immer wieder vertreten, ohne weiter untersucht worden zu sein.³ Auch Forschungen, die sich dezidiert mit der Rolle der STAGMA im »Dritten Reich« beschäftigen, behandeln die Verbindung von VG und der NS-Zensur nicht.⁴

Im Folgenden soll daher der Frage nachgegangen werden, ob und wie die STAGMA dieses angenommene Zensurpotential in den Dienst des NS-Staats stellte. Als Quelle dienen, neben der STAGMA-eigenen Zeitschrift (*Stagma-Nachrichten*), Dokumente aus dem Bestand des Propagandaministeriums im Bundesarchiv Lichterfelde (BArch) und des bayerischen Ministeriums für Handel, Industrie und Gewerbe im Bayerischen Hauptstaatsarchiv (BayHStA). Zunächst wird dargelegt, wie das Regime das Zensurpotential des Aufführungsrechtes mit der Intention adressierte, die Überwachung von Konzertprogrammen und die Tätigkeit der Kontrolleur_innen der VG im Sinne der eigenen Kontrolltätigkeiten zu nutzen und wo die praktische Umsetzung durch die STAGMA an ihre Grenzen stieß. Im Anschluss wird die Zusammenarbeit der STAGMA mit der Polizei beschrieben, bei der sich wiederum die Limitationen der vom Regime erhofften Kontrollwirkung der VG schnell zeigten. Zuletzt wird anhand des Informationsaustausches mit anderen Behörden geschildert, wie sich die STAGMA an der Überwachung des Musiklebens der NS-Diktatur auch aus eigenem Interesse beteiligte. Dabei zeigt sich, dass die VG ihrer Selbstdarstellung als ideologisch unver-

2 Sington; Weidenfeld, 1942: 236.

3 Schmidt, 2006: 170; Dommann, 2014: 132.

4 S. etwa Dümling, 2003.

fängliche Wirtschaftsorganisation zum Trotz⁵ einen wesentlichen Beitrag zur dezentralen und von Willkür geprägten staatlichen Zensur des NS-Regimes leistete. Zudem konnte sie die Handlungspotentiale zu ihrem Vorteil nutzen, die sich aus der Eingliederung in den Staatsapparat ergaben.

2. Kontrollpraktiken der STAGMA: Programmerfassung und -prüfung vor Ort

Zensur ist die Unterdrückung oder Beeinflussung eines kommunikativen Aktes.⁶ Die Zensur der NS-Diktatur verknüpfte vor 1935 häufig nicht abgestimmte Direktiven aus unterschiedlichen Ebenen von Regierung und Partei – in Bezug auf Druckerzeugnisse konnten auf den unterschiedlichen Regierungsebenen um die vierzig Institutionen eine Veröffentlichung unterbinden⁷ – mit informellem Terror der SA und der Polizeibehörden. So auch die Musikzensur, die in der Anfangsphase des Regimes in erster Linie auf die Verhinderung von Aufführungen missliebiger Werke abzielte.⁸ Die dezentrale Natur der NS-Zensur setzte die Musikveranstalter_innen unter Druck, indem sie die existierende staatliche Repression allgegenwärtig machte. Dadurch sollten die Musikveranstalter_innen dazu angehalten werden, ihre Veranstaltungen selbstständig von politisch nicht genehmen Werken und Namen zu ›säubern‹. Dieses Vorgehen hatte durchaus Methode. Schon in der ersten Regierungsbeteiligung der NSDAP in Thüringen 1930 hatte sich der Ansatz bewährt, durch gewalttätige Protestaktionen ein Klima der Angst entstehen zu lassen, um Veranstalter_innen zur Selbstzensur anzuhalten. Ein Beispiel ist etwa die Störung einer Aufführung der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* von Kurt Weill 1930, welche zudem auf Antisemitismus als zentrales Zensurkriterium verweist.⁹ Nach 1933 kam auch die Überwachung

5 Ritter, 1935: 197.

6 Lorenz, 2009: 22.

7 Reichard, 2020: 187; zur Zensur im Musikverlagswesen s. Fetthauer, 2007: 215–232.

8 Steinweis, 1993: 132.

9 Levi, 2004: 71–73; Geiger, 2020: 312f.

von Konzertprogrammen im Auftrag des RMVP¹⁰ dazu, das die einzige *juristisch* legitimierte Zensurinstanz darstellte.¹¹

Vor diesem Hintergrund erscheint das *Gesetz zur Vermittlung von Musikaufführungsrechten* vom 4. Juli 1933 als wichtiger Baustein der Aufführungskontrolle zu Beginn der NS-Diktatur. Dieses »STAGMA-Gesetz« ordnete das Aufführungsrecht dem Propagandaministerium des NS-Regimes unter und verankerte es fest im komplementären System aus Propaganda und Zensur.¹² Das Gesetz verband ein Monopol für die Verteilung von Aufführungslizenzen mit der Befugnis, bei fehlender Lizenz Veranstaltungen durch die Polizei auflösen zu lassen. Mit der *Verordnung zur Durchführung des Gesetzes über die Vermittlung von Musikaufführungsrechten* vom 15. Februar 1934 wurde die Umsetzung an die im September 1933 gegründete STAGMA übertragen.

Die STAGMA konnte dadurch zwar keinen unmittelbaren inhaltlichen Einfluss auf Konzertprogramme oder gar entstehende Werke nehmen, bei der Informationsbeschaffung konnte sie aber durch die vertragliche Verpflichtung der Musikveranstalter_innen zur Einsendung ihrer Konzertprogramme¹³ potentiell sogar im schwer zu überblickenden Bereich der Unterhaltungsmusikveranstaltungen gute Ergebnisse erzielen. Eine vollständige Programmfassung vor allem in der von Propagandaminister Joseph Goebbels wegen ihres Propagandawertes hoch geschätzten Unterhaltungsmusik – wie sie Sington und Weidenfeld annahmen – überstieg jedoch von Beginn an die Möglichkeiten der STAGMA. Das war im Übrigen auch allen Beteiligten bewusst. STAGMA-Direktor Leo Ritter hatte bereits 1936/37 zugegeben, dass es vermutlich nie zu einer vollständigen Programmfassung kommen werde, man aber weiter darauf hinarbeiten wolle.¹⁴

10 Steinweis, 1993: 138. Steinweis bezieht sich auf die 1937 gegründete Reichsmusikprüfstelle, die STAGMA erwähnt er in diesem Zusammenhang nicht.

11 Reichard, 2020: 188.

12 Zur Verwandtschaft von Propaganda und Zensur im NS s. Geiger, 2020: 307.

13 S. bspw. Vertrag der STAGMA mit dem Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands und dem Deutschen Sängerbund, *Stagma-Nachrichten*, Nr. 3, Juli 1934: 34.

14 S. Geschäftsbericht 1936/37, *Stagma-Nachrichten*, Nr. 13, Dezember 1937: 216. Die STAGMA verrechnete aber nach einer Stichprobe von 200.000 Program-

Entsprechend lehnte das RMVP eine Zwangsverordnung zur Programmeinziehung ab und verlegte die Erfassung der Aufführungsdaten aus der STAGMA-Zentrale Anfang 1936 in die Bezirksleitungen.¹⁵ Diese Maßnahme zeigt, dass der Nutzen der STAGMA für die Regierung nicht primär in der Informationsgewinnung und -zentralisierung lag, sondern in der Verstärkung des allgemeinen Kontrolldrucks auf die Musikveranstalter_innen. In Flugblättern zur »Aufklärung«¹⁶, Presseveröffentlichungen¹⁷ und Vorträgen bei Musikveranstalterorganisationen¹⁸ wurde daher immer wieder auch auf die nach 1933 eingeführten Sanktionsmöglichkeiten verwiesen, die von Geldstrafen bis zum Ausschluss aus der Reichskulturkammer (RKK), gleichbedeutend mit einem Berufsverbot, reichen konnten. Diese Ordnungsstrafverfahren wurden nachweislich auch eingesetzt. Im Geschäftsbericht der STAGMA 1935/36 wird berichtet, dass ein Kapellmeister, der der Programmfälschung überführt worden war, aus der RMK ausgeschlossen worden sei.¹⁹ Ein halbes Jahr später, im Juni 1937, wurde dem Kapellmeister Otto Bransky eine »scharfe Verwarnung« erteilt, »weil er aus gewinnsüchtigen Gründen Inhalt und Unterschrift von Programmaufstellungen gefälscht« habe, wie sich in den *Stagma-Nachrichten* lesen lässt.²⁰ Weder der Ausschluss aus der RMK, wie erwähnt ein praktisches Berufsverbot, noch die »Verwarnung« in Verbindung mit namentlichem Anprangern sind angemessene Sanktionen für die Fälschung eines Programmbogens.

men, s. Programm-Beschaffung und Programm-Auswahl, *Stagma-Nachrichten*, Nr. 5, März 1935: 80.

15 Geschäftsbericht für 1935/36, *Stagma-Nachrichten*, Nr. 10, Dezember 1936: 164.

16 Zur Aufklärung! Musikschutzverband Flugblatt, 1933, BArch R 55/1152 Bl. 125; *Zur Aufklärung: [Flugblätter der] »Stagma«*, Nr. 9, Berlin, Januar 1935.

17 Komponisten-Tantiemen, *Münchener neueste Nachrichten*, 15. Februar 1938; Steigende Tantieme der Komponisten, *Germania*, Nr. 15, 16. Januar 1938.

18 Ein solcher Vortrag ist in einem Bericht der Ortsgruppe Pankow des Reichseinheitsverbands der Gastwirte über eine Sitzung vom 19. Oktober 1934 überliefert, s. Bericht ü. d. Gastwirteversammlung d. Ortsgruppe Pankow, 19. Oktober 1934, BArch R 55/1154 182f.

19 Geschäftsbericht für 1935/36, in: *Stagma-Nachrichten*, Nr. 10, Dezember 1936, S. 164.

20 Ausschluss aus der STAGMA wegen Programmfälschung, *Stagma-Nachrichten*, Nr. 11, Juni 1937: 187.

Umsetzbar wurde diese Drohkulisse aus Sanktionen erst durch den Kontrollapparat der VG. Schon der Musikschutzverband (MV) – ein gemeinsamer Inkassoapparat der vor 1933 in Deutschland operierenden VGen²¹ – hatte zu Beginn der 1930er Jahre einen opulenten Überwachungsapparat aufgebaut, der mit wachsender Effektivität auch zunehmend Kritik ausgesetzt war. Max Butting, Leiter des Außendienstes von MV und bis 1937 auch der STAGMA, war der Meinung, dass das Urheberrecht ohne Kontrollen nicht durchzusetzen sei, auch wenn »die Verärgerung der Musikveranstalter [...] keineswegs im Interesse der Popularisierung des Urheberrechtsgesetzes« läge.²² Gerade nach der »Machtergreifung« 1933 wurde der MV als Relikt der »Systemzeit« aus Kreisen der nationalsozialistisch gesinnten Musiknutzer_innen angegriffen. Den Ansprüchen des MV wurde die Legitimität abgesprochen und die Kontrolleur_innen als »Musikspitzel« oder »Musikdenunzianten« diffamiert.²³

3. Amtshilfe I: Die STAGMA und die Polizei

Um die STAGMA-Kontrolleur_innen zu unterstützen, ermächtigte das »STAGMA-Gesetz« in § 3 die Polizei, Veranstaltungen bei fehlender Lizenz aufzulösen. Im erläuternden Text zum »STAGMA-Gesetz« hieß es zu dem Paragraphen, dieser werde »eine weitgehende Einschränkung des z. Zt. notgedrungen bestehenden Kontrollsystems zur Folge haben, das bisher eine Quelle ständiger Verärgerung und Beunruhigung der Musikveranstalter bildet

21 Diese waren die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT), Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (GEMA [alt]) und die österreichische Staatlich genehmigte Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM), s. Dümling, 2003: 164–177.

22 S. Kontrollen des Musikschutzverbandes, Zeitungsnotiz und Replik des MV, undatiert, BArch R 55/1151 Bl. 28.

23 S. Kontrollen des Musikschutzverbandes, Zeitungsnotiz, undatiert, BArch R 55/1151 Bl. 27; s. Zill, 2020: 100f.

und zudem einen großen Kostenaufwand fordert.«²⁴ Dieses Argument war jedoch nur vorgeschoben. Schließlich hatte die STAGMA selbst auf die hohen Anforderungen hingewiesen, die an die Kontrolleur_innen gestellt würden:

»Diese Beamten, die erfahrene Musiker mit weitgehenden Repertoirekenntnissen sein müssen, sind verpflichtet, die Melodie der Werke, die sie nicht genau kennen, in Noten niederzuschreiben. Die Niederschrift wird dann im Büro der STAGMA identifiziert. Sodann werden die von den Kapellmeistern eingesandten Programme geprüft, ob sie mit den Aufzeichnungen der Programmkontrolleure übereinstimmen.«²⁵

Die Polizei konnte diese Ansprüche nicht zufriedenstellend erfüllen, wie einzelne regionale Behörden auch offen kommunizierten.²⁶ Außendienstleiter Max Butting war es daher in erster Linie wichtig, dass »das Eingreifen der Polizei zu peinlichen Folgen« für die Veranstalter, etwa einer Konzessionsentziehung oder Strafanzeige führen könne.²⁷ Entsprechend wurde der Kontrollprozess dahingehend simplifiziert, dass er auch von der Polizei und potentiell weiteren Behörden, etwa den später noch zu thematisierenden Kontrolleur_innen der RMK, vorgenommen werden konnte. Zu diesem Zweck forderte die STAGMA nun statt genauer Musikfolgen lediglich Auskunft über musikalische Aufführungen an sich und ersetzte die genaue Prüfung durch eine generelle Verurteilung nicht angemeldeter Veranstaltungen: Man halte es »im allgemeinen für ausgeschlossen [...], dass ein Musikveranstalter ganz mit ungeschützter Musik auskommen kann, noch

24 Gesetz zur Vermittlung v. Musikaufführungsrechten, Begründung, RMVP, 1. Juli 1933, BArch R 55/1151 Bl. 17–20; Joseph Goebbels an Leo Ritter, 27. Juni 1933, Berlin, mit Entwurf des *Gesetzes zur Vermittlung von Musikaufführungsrechten*, GEMA 55 Depos. 6 I, 1, Bl. 12.

25 *Stagma-Nachrichten*, Nr. 13, Dez. 1937: 222. Diese Arbeitsanweisung entsprach im Wesentlichen der Arbeitsanweisung der Kontrolleure des MV, s. Kontrollen des Musikschutzverbandes, Zeitungsnotiz und Replik des MV, undatiert, BArch R 55/1151 Bl. 27–29.

26 S. die Beschwerde des Bürgermeisteramtes Pirmasens in STAGMA an RMVP, 3. Oktober 1934, BArch R 55/1154 Bl. 193.

27 Butting an Ritter, 29. August 1933, BArch R 55/1152 Bl. 141.

dazu, wenn er vorher unseren Werkbestand bei seinen Musikaufführungen regelmäßig in Anspruch genommen hat«²⁸.

Dass die STAGMA nun in regelmäßigen Abständen Auskünfte über stattgefundene Veranstaltungen forderte, irritierte die Polizeibehörden.²⁹ Obwohl die VG selbst zugab, dass sich aus dem Gesetz keine »direkte Verpflichtung für die Angabe der von einzelnen Veranstaltern angemeldeten Musikaufführungen« ergab³⁰, bestätigte das Ministerium im Oktober 1934 den Polizeiparagrafen per Anordnung. Die Landesbehörden wurden aufgefordert, »die zur Durchführung der gesetzlichen Bestimmungen notwendige Aufklärungsarbeit der STAGMA dadurch zu unterstützen, dass sie auf Verlangen der STAGMA bzw. ihrer Generalvertretungen Auskünfte über Musikveranstaltungen gegen Erstattung der Selbstkosten geben«. Weiter sollten »alle in Frage kommenden Stellen, besonders die Polizeibehörden [...] den mit Ausweis versehenen Beamten der STAGMA auf Verlangen Beistand und Schutz gewähren«³¹. Eine Auskunftspflicht der Polizei gegenüber der STAGMA war damit realisiert.

Diese Verordnung änderte nichts an der Überforderung der Polizei mit der Übernahme von STAGMA-Kontrolltätigkeiten. So lobte die Bayerische Hauptstaatskanzlei zwar die durch das RMVP geschaffene Klarheit und die damit eingetretene »langersehnte Beruhigung«³², erteilte die Genehmigung

28 STAGMA an RMVP, 3. Oktober 1934, BArch R 55/1154 Bl. 194. Diese Argumentation entspricht der Denkfigur der »Gema-Vermutung«, die nach dem Krieg durch die Rechtsprechung etabliert und 2016 im VGG normiert wurde, s. Lichtenegger, 2014: 221.

29 Eine Anfrage erreichte das RMVP aus Oldenburg, wo die STAGMA im Januar 1934 die Polizei darum bat, »die Zahl von Musikveranstaltungen in einer Gastwirtschaft anzugeben«, s. Amtshauptmann Oldenburg an RMVP, 17. Januar 1934, BArch R 55/1154 Bl. 46. Das RMVP bestätigte die Rechtmäßigkeit der Anfrage, s. RMVP an Amtshauptmann Oldenburg, 24. März 1934, BArch R 55/1154 Bl. 50.

30 STAGMA an RMVP, 7. Februar 1934, BArch R 55/1154 Bl. 48.

31 Anordnung des RMVP betreffs Zusammenarbeit von Polizeibehörde und STAGMA, *Stagma-Nachrichten*, Nr. 4, Oktober 1934: 57f.

32 Zusammenarbeit zwischen Polizei und STAGMA, *Bayr. Regierungsanzeiger*, Nr. 73/62, 14. März 1935, BayHStA MHIG 5838.

von Veranstaltungen aber weiter unabhängig von der STAGMA-Lizenz.³³ Butting hatte das vorausgesehen und sah zudem das Problem, dass gerade in ländlichen Regionen das Verständnis für die Ansprüche der STAGMA auch unter Polizeibeamten nicht sonderlich weit verbreitet war. Es sei wahrscheinlich, dass die »Musikveranstalter sich an die Polizei gewöhnen, zumal in Landbezirken, wo das Vertrauensverhältnis zwischen den Beamten und der Bevölkerung auf persönlichem Kontakt beruht.«³⁴ Das Bayerische Innenministerium hatte im Dezember 1934 ähnliche Bedenken geäußert: Man sehe keine Rechtsgrundlage für die RMVP-Anordnung und befürchtete, auf »unerwünschte Schwierigkeiten« zu stoßen.³⁵

Schon 1933 warnte STAGMA-Direktor Ritter vor einer persönlichen Vorstellung der STAGMA-Mitarbeiter_innen bei den Musikveranstalter_innen, »um den Kontrolleur nicht – wie dies [...] wiederholt vorkam – Insulten auszusetzen.«³⁶ Dass diese Sorge nicht unbegründet war, zeigt das Beispiel des Stuttgarter Generalvertreters Paul Steinbach, dessen Kontrolle am 8. Februar 1934 im Hotel Kasino der Mauserwerke in Oberndorf in Gewalt endete. Der STAGMA-Kontrolleur hatte bereits seit längerer Zeit mit dem Wirt in Verhandlungen gestanden und nun eine Kontrolle durchführen wollen. Nachdem er die Aufführung mehrerer geschützter Werke festgestellt hatte, gab er sich dem Wirt zu erkennen und leitete Verhandlungen ein.³⁷ Für den Kontrolleur ungünstig war, dass nicht nur der Bürgermeister des Ortes zugegen war, sondern auch eine Einheit des politischen Landespolizeiamtes.³⁸ Der Bürgermeister bat diese um Unterstützung gegen den Vertreter

33 Abschrift, Staatsministerium des Innern an Staatsministerium für Wirtschaft, Abteilung Handel, 30. September 1935, BayHStA MHIG 5838. Zuvor hatten die Kanzlei Beschwerden aus Amberg und Donauwörth erreicht.

34 Butting an Ritter, 29. August 1933, BArch R 55/1152 Bl. 141.

35 Staatsministerium des Innern an Staatsministerium für Wirtschaft, Abteilung Handel an Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 27. Dezember 1934, BayHStA MHIG 5838.

36 S. Kontrollen des Musikschutzverbandes, Zeitungsnoteiz, undatiert, BArch R 55/1151 Bl. 27.

37 Abschrift, Paul Steinbach an STAGMA, 16. Februar 1934, BArch R 55/1154 Bl. 18–20.

38 Zum Landespolizeiamt in Baden-Württemberg s. Bauz 2013: 23–77.

der STAGMA, der das »Spielen der Musik unter Umständen mit polizeilichen Mitteln verhindern wollte«. Ein Beamter habe den STAGMA-Mitarbeiter daraufhin von der Menge getrennt, da »zu befürchten war, dass die gereizte Bevölkerung [...] dem Steinbach gegenüber zu Tätlichkeiten schreiten werde«. Beim Versuch, Steinbach »in Schutzhaft« zu nehmen, eskalierte die Situation. Steinbach »widersetzte sich der Abbeförderung und biss [dem Beamten] nicht unerheblich in den Mittelfinger der rechten Hand.«³⁹ Er sei daraufhin in das Konzentrationslager Kuhberg gebracht worden, »was von der gesamten Bevölkerung in Oberndorf, insbesondere der Arbeiterschaft, mit großer Genugtuung begrüßt wurde«.⁴⁰

Die Erwiderung des Kontrolleurs, die dieser am Tag seiner Haftentlassung bei der STAGMA einreichte, berichtet dagegen von einer Einmischung der Beamten in friedlich ablaufende Verhandlungen mit dem Wirt. Diese hätten seine Geschäftsunterlagen beschlagnahmt und ihn nahezu unvermittelt verhaftet.⁴¹ Nach einer Stunde eingeschlossen im Keller hätten die Beamten ihn »derartig misshandelt und geschlagen, dass mir sofort die Zähne herausfielen und mir der ganze Mund blutete.« Der Wirt habe »diesem Schauspiel [...] von der Treppe aus zugesehen.« Im KZ Kuhberg sei die Misshandlung fortgesetzt worden: »In Ulm eingeliefert und eingekleidet, wurden mir sofort die Haare bis auf 1 mm abgeschnitten. Ich hatte gebeten, »halblang«, die Antwort war »Halten Sie ihr Maul, das bestimmen wir!«⁴² Steinbach blieb acht Tage inhaftiert. Das RMVP kam zu dem Schluss, dass sich »dem Anschein nach weder die lokale Polizeibehörde noch der lokale STAGMA-Vertreter [...] korrekt benommen haben«, freilich ohne die späteren Beschreibungen der Misshandlungen mit einzubeziehen.⁴³

39 Württ. Politisches Landespolizeiamt an RMVP, 13. Februar 1934, BAArch R 55/1154 Bl. 16f.

40 Ebd.

41 Abschrift, Paul Steinbach an STAGMA, 16. Februar 1934, BAArch R 55/1154 Bl. 18–20.

42 Tatbericht Paul Steinbach, 30. Mai 1934, BAArch R 55/1154 Bl. 132–145.

43 Vermerk Keudell an STAGMA, 20. Februar 1934, BAArch R 55/1154 Bl. 21. Weder STAGMA noch RMVP äußerten sich noch einmal zu den Misshandlungsvorfällen. Die STAGMA versetzte Steinbach in die Zentrale nach Berlin, entließ

Der Fall Paul Steinbach verdeutlicht die von Butting angedeuteten Schwierigkeiten, denen sich Kontrolleur_innen der VG auf dem Land ausgesetzt sehen konnten. Das RMVP erließ daher am 5. Oktober 1936 eine weitere Anordnung, nach der die STAGMA die Hilfestellung ausdrücklich »nur dort, wo sie unbedingt erforderlich ist, in Anspruch [...] nehmen, und alle Ermittlungen, Kontrollen usw., so weit wie möglich durch eigenes Kontrollpersonal vornehmen«⁴⁴ sollte. Diese vermeintliche Einschränkung entsprach aber ohnehin der Verfahrensweise der STAGMA.⁴⁵ Anstatt die Kontrollen abzubauen, erweiterte die STAGMA ihr Kontrollpersonal 1935 und 1936, um bei der »Durcharbeitung des flachen Landes« zu helfen.⁴⁶ Die Polizeibehörden nahmen ihre Verpflichtungen gegenüber der STAGMA auch weiter auf die leichte Schulter. Das Bayerische Staatsministerium verzögerte die Umsetzung der RMVP-Anordnung mit Verweis auf eine ähnliche Verfah-

ihn jedoch kurz danach wegen Unregelmäßigkeiten bei dessen Direktionsführung in Stuttgart. Offenbar hatte sich Steinbach in die eigene Tasche gewirtschaftet und sei zudem »in nicht zu verantwortender Weise rigoros gegen Musikveranstalter« vorgegangen – Vorwürfe die Steinbach ohne viel Gegenwehr zugab. Tatbericht Paul Steinbach, 30. Mai 1934, BArch R 55/1154 Bl. 132–145; STAGMA an RMVP, 19. Juni 1934, BArch R 55/1154 Bl. 148–153. Die STAGMA ging rigoros gegen das Fehlverhalten in der Provinz vor, um sich von den kritisierten Praktiken des MV abzugrenzen. Im ersten Geschäftsbericht der STAGMA hieß es zu den Umstrukturierungen, man habe »in einigen Fällen energisch eingreifen« müssen, »da die bisherige Form der Arbeit von der Geschäftsführung nicht verantwortet werden konnte«. S. Bericht über das erste Arbeitsjahr der Vermittlungsabteilung der STAGMA, *Stagma-Nachrichten*, Nr. 4, Oktober 1934: 60.

44 Erlass des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda X 9171/ 30. Juni 1936/602 5/1 vom 5. Oktober 1936 zit. n. Urteil des Landgericht Limburg vom 25. November 1940, *UFITA*, Bd. 14, Nr. 3, Berlin, Juli 1941: 210.

45 STAGMA an RMVP, 7. Februar 1934, BArch R 55/1154 Bl. 48. Intern hatte die VG zudem die RMVP-Anordnung von 1935 mit der Warnung vor Missbrauch an die Bezirksdirektionen weitergeleitet. Es seien die »guten Beziehungen zwischen den Musikveranstaltern und der STAGMA zu pflegen« und »alle Schwierigkeiten [...] im gütlichen Einvernehmen« zu lösen. S. Anordnung des RMVP betreffs Zusammenarbeit von Polizeibehörde und STAGMA, *Stagma-Nachrichten*, Nr. 4, Oktober 1934: 57f.; ähnlich s. Geschäftsbericht für 1935/36, *Stagma-Nachrichten*, Nr. 10, Dezember 1936: 165.

46 S. Geschäftsbericht für 1935/36, *Stagma-Nachrichten*, Nr. 10, Dezember 1936: 164; Geschäftsbericht 1936/37, *Stagma-Nachrichten*, Nr. 13, Dezember 1937: 216.

rensweise in Preußen.⁴⁷ Im Dezember 1937 sah sich das Bayerische Staatsministerium daher genötigt, »den Bezirks- und Ortspolizeibehörden die Anweisungen [...] vom 14.1.1935 [...] in Erinnerung zu bringen.«⁴⁸ Das RMVP als Dienstherr der STAGMA erkannte das einer VG inhärente Zensurpotential und versuchte es zu nutzen. Entsprechend bestätigte es die Vorgaben mehrmals durch entsprechende Anweisungen. Entgegen dem Begründungstext des »STAGMA-Gesetzes« jedoch nicht, um die STAGMA-Kontrollen zu mindern, sondern im Gegenteil den Kontrolldruck auf Musikveranstalter_innen im Sinne der eingangs beschriebenen dezentralen Musikzensur insgesamt zu erhöhen.

4. Amtshilfe II: Die Zusammenarbeit mit anderen Behörden

Die STAGMA profitierte von dieser Unterstützung des RMVP stark und konnte auch auf Amtshilfe aus anderen Behörden setzen. Ritter stellte im Februar 1934 die Zusammenarbeit mit den lokalen Finanzämtern heraus. Dabei habe »der gegenseitige Austausch der stattgefundenen Veranstaltungen oft eine gute Kontrolle ergeben, ob die betreffenden Veranstalter ihren Verpflichtungen der Steuerbehörde wie auch uns gegenüber nachgekommen sind.«⁴⁹

Weitere Unterstützung erhielt die STAGMA durch den stetig ausgebauten Kontrollapparat der RMK. Im April 1937 bemühte sich der zuständige Abteilungsleiter beim Reichsführer SS und Chef der deutschen Polizei Heinrich Himmler um eine Aufwertung der RMK-Kontrollure zu Hilfs-

47 Abschrift, Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus an das Staatsministerium für Wirtschaft, 24. Dezember 1937, BayHStA MHIG 5838. Die Formulierung ist wortwörtlich einem Vermerk des bayerischen Kultusministeriums entnommen, s. Vermerk, Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 17. Juli 1937, BayHStA MHIG 5838.

48 Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus an das Staatsministerium für Wirtschaft, Abteilung Handel, 30. Dezember 1937, BayHStA MHIG 5838.

49 STAGMA an RMVP, 7. Februar 1934, BArch R 55/1154 Bl. 48.

polizeibeamten.⁵⁰ Im Juli 1937 ergänzte die RMK die Anfrage noch um eine detaillierte Liste der Aufgaben der RMK-Beamten. Darunter fand sich neben einer breiten Sammlung von Kontrollaufgaben auch unter Punkt »17. Vereinzelt Rechtshilfe für die STAGMA.«⁵¹ In welchem Umfang diese Tätigkeit für die STAGMA stattfand, ist nicht ermittelbar. Im ursprünglichen Antrag wurde die VG jedoch ihrerseits als Erfüllungshilfe genannt. Zusammen mit den Finanzämtern, deren Kooperation Ritter schon 1934 gelobt hatte, werde die

»Kontrollabteilung der RMK [...] laufend über sämtliche Veranstaltungen in Groß-Berlin unterrichtet. Desgleichen sind in meiner Abteilung ca. 16.000 Gaststätten mit und ohne Musik registriert. Überall da, wo sich Menschen zur Geselligkeit zusammenfinden, sind meine Kontroll-Beamten zur Stelle.«⁵²

Die STAGMA fügte sich in diese Überwachung nicht nur ein, sondern beteiligte sich nach Kräften. Man werde »auf [...] Anfragen ebenfalls bereitwilligst unsere Dienste zur Verfügung stellen«, schrieb die STAGMA bereits im Februar 1934 an das RMVP.⁵³ So wurde sie auch zum Mittäter bei der Verfolgung »nichtarischer« Musikschaffender. Die »harmlos erscheinende Musikkontrolle«, so lässt sich im Antrag der RMK-Kontrollabteilung lesen, habe in vielen Fällen der Polizei Schützenhilfe leisten können. »Speziell im Kampf gegen das Judentum, welches sich in allen möglichen Tarnungen noch heute breit macht, konnte nicht zu unterschätzende Arbeit geleistet werden.«⁵⁴

50 Anerkennung d. Kontrollbeamten d. RMK zu Hilfspolizei-Beamten, 15. April 1937, BArch R 56-I/141 Bl. 9, s. auch Knickmann, 2018: 33–42. Faksimile des Dokuments in Schulze, 1995: 262–270.

51 Bestätigung d. Kontrollbeamten, Übersicht über die Ausgaben des Außendienstes d. RMK, 29. Juli 1937, BArch R 56-I/141 Bl. 10–13.

52 Anerkennung d. Kontrollbeamten d. RMK zu Hilfspolizei-Beamten, 15. April 1937, BArch R 56-I/141 Bl. 2.

53 STAGMA an RMVP, 7. Februar 1934, BArch R 55/1154 Bl. 48.

54 Anerkennung d. Kontrollbeamten d. RMK zu Hilfspolizei-Beamten, 15. April 1937, BArch R 56-I/141 Bl. 2. Die meist antisemitische Motivation der Kontrollen

An dieser Stelle schließt sich der Kreis zu den Programmeinsendungen. Die ›Fachschaft Komponisten‹ der RMK unter Hugo Rasch nutzte die Programme seit 1935 als Informationsgrundlage, um durch »stete Hinweise, Aufklärungen und Ermahnungen [...] die Vortragsfolgen der Konzerte ernster Musik von Nichtariern zu säubern«⁵⁵. Es ist zwar mangels Quellen nicht mit Sicherheit zu sagen, wie gründlich diese Prüfung ablief, oder ob sie überhaupt institutionalisiert war, eine Nutzung der STAGMA-Daten ist aber schon allein wegen der gemeinsamen Adresse von VG und Berufsstand anzunehmen.⁵⁶

Die STAGMA profitierte doppelt von ihrer ›Gleichschaltung‹. Zunächst war es der Kooperation der VG mit den staatlichen Behörden und deren »verständnisvolle[r] Einstellung und Unterstützung« zu verdanken, dass »Streitfälle in vielen Fällen ausgeschaltet« worden seien.⁵⁷ So konnte der STAGMA-Direktor für das Geschäftsjahr 1938/39 ein Sinken der Anzahl beantragter Polizeiverbote von 1.138 auf 529 verkünden⁵⁸ und musste seltener Prozessführungen gegen Musikveranstalter_innen anstrengen.⁵⁹ Zudem sorgte der generelle Anstieg des Kontrolldrucks dafür, dass die VG den eigenen Apparat ausbauen konnte, ohne auf Gegenwind zu stoßen, wie dies noch bei der Vorgängerorganisation MV der Fall gewesen war. Damit wurde die STAGMA laut Ritter der Anforderung gerecht, »dass sie sich ihren Weg bahnt in kameradschaftlicher und vertrauensvoller Zusammenarbeit

wird anhand einer Vielzahl eindrucklicher Fallbeispiele geschildert bei Fetthauer, 2009: 149–163.

55 Zit. n. Haken, 2007: 49.

56 Geschäftsbericht 1936/37, *Stagma-Nachrichten*, Nr. 13, Dezember 1937: 216.

57 Geschäftsbericht für 1935/36, *Stagma-Nachrichten*, Nr. 10, Dezember 1936: 173. Ähnlich im folgenden Jahr: Geschäftsbericht 1936/37, *Stagma-Nachrichten*, Nr. 13, Dezember 1937: 211f.

58 Geschäftsbericht 1938/39, *Stagma-Nachrichten*, Nr. 16, Juni 1940: 309.

59 Mickler, 2008: 21. Butting schrieb sich als Leiter des Außendienstes diese Entwicklung auf die Fahne und konnte sich so in der Nachkriegszeit zu keiner negativen Bewertung der drastischen Druckmittel des NS-Staates durchringen. »Als ich mein Amt antrat, führte die Inkassostelle in Deutschland etwa 22.000 Prozesse mit Musikveranstaltern. Als ich etwa acht Wochen im Amt war, hatten wir nur noch 1.200. Mit Hilfe der Organisation der Musikveranstalter sorgte ich zuerst einmal für Ausgleich, Frieden und Verständigung.« S. Butting, 1955: 216.

mit den verschiedenen Organisationen der Musikveranstalter«. ⁶⁰ Wie fragil diese »Befriedung des Musiklebens« war, zeigte sich während des Zweiten Weltkriegs, als unter ökonomischem Druck auch die Kritik an der VG wieder aufflammte. ⁶¹

5. Fazit: die STAGMA als indirektes Zensurorgan

Bevor nun zusammenfassend die Rolle der STAGMA im Kontroll- und Zensurapparat des NS-Regimes beurteilt werden kann, gilt es auf die Grenzen des hier einbezogenen Quellenkorpus einzugehen. Vor 1935 erschwert die dezentrale Natur der NS-Zensur eine feste Verortung der STAGMA im Kontrollapparat des Regimes – abgesehen von der Unterordnung unter das RMVP. Zudem geben die Quellen kaum Auskunft über die Zusammenarbeit mit den nach 1935 eingeführten dezidiert mit Zensur beauftragten Gremien, etwa der Reichsmusikprüfstelle. Eine Einordnung der STAGMA in die Spielplankontrolle des »Dritten Reichs« sollte daher durch weitere Archivrecherchen präzisiert werden. Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass die STAGMA-Leitung selbst nicht auf den Beitrag der VG zur NS-Zensur einging, sondern die Notwendigkeit der Maßnahmen stets mit den Interessen der von ihr vertretenen Urheber_innen begründet.

Entsprechend war der Beitrag der STAGMA zur NS-Zensur indirekt und gewissermaßen ein Nebeneffekt der VG-Kernaufgaben. Dieser wurde durch das RMVP durchaus gesehen und auch instrumentalisiert, jedoch nicht auf Kosten der eigentlichen ökonomischen Aufgaben der STAGMA. Dies lässt sich schon daran erkennen, dass sich die Zensurfunktionen der STAGMA in erster Linie aus ihren Limitationen ableiten lassen: eine flächendeckende Programmübersicht über das gesamte Deutsche Reich, wie Sington und Weidenfeld zuspitzten, konnte die STAGMA nicht bieten. Gerade in der Unterhaltungsmusik ließ sich die Erfassungslücke nicht schließen. Zudem

⁶⁰ Geschäftsbericht 1936/37, *Stagma-Nachrichten*, Nr. 13, Dezember 1937: 211f.

⁶¹ Zill, 2020: 104f.

waren die STAGMA-Kontrollen – wie das Urheberrecht selbst⁶² – nur bedingt ideologisch lenkbar, da sie zumindest vordergründig ökonomischen Prämissen folgten. Dazu war der STAGMA die direkte »Einflussnahme auf die Programmgestaltung im deutschen Musikleben [...] grundsätzlich untersagt« und ihre eigene Initiative darauf beschränkt, »lediglich die stattfindenden Aufführungen zu erfassen und zu verrechnen«.⁶³ Das RMVP konnte daher – entgegen der ursprünglich deutlich gewordenen Intention – kein mit der Theaterzensur vergleichbares, umfassendes Lizenzsystem aufbauen⁶⁴ und führte nach 1935 ideologisch ausgerichtete und präziser lenkbare Zensurinstitutionen ein.⁶⁵

Die erhobenen Daten zu Konzertprogrammen waren aber dennoch beachtlich und es gibt klare Hinweise darauf, dass diese mit anderen Behörden ausgetauscht wurden. Wenn auch eine regelmäßige und institutionalisierte Kontrolle durch die RKK nicht nachweisbar ist, leistete die STAGMA durch diesen Informationsaustausch einen Beitrag zu einer durch Druckausübung motivierten Selbstzensur.⁶⁶ Die Kontrolleur_innen spielten hier eine wesentliche Rolle, auch wenn deren Zusammenarbeit mit der Polizei gerade im ländlichen Bereich nicht frei von Reibungen war. Bei allen Spannungen und Problemen, die mit der Umsetzung des § 3 des »STAGMA-Gesetzes« verbunden waren, konnte die STAGMA dem dezentralen Überwachungssystem des RMVP einen weiteren Aspekt hinzufügen und steigerte so dessen Machtfülle. Dabei ist wichtig zu betonen, dass die STAGMA nicht durch

62 Hefti, 1988: 177–179.

63 Ritter, 1935: 197.

64 Steinweis nimmt den Grund für die fehlende Wirksamkeit der Zensur durch die STAGMA vorweg, wenn er schreibt: »A comprehensive licensure system similar to that established for theater would not have been practical for music, as musical activity in every German community was far too decentralized and extensive.« Steinweis, 1993: 138.

65 Diese waren im Wesentlichen Reichsdramaturgie, Reichsmusikprüfstelle und die Reichsstelle für Musikbearbeitungen, s. zur Reichsstelle für Musikbearbeitungen Geisler, 2015: 77–89. Eine detaillierte Studie zur Reichsmusikprüfstelle steht noch aus, Hinweise finden sich bei ebd., S. 80f. und Steinweis, 1993: 141f. Zur Reichsdramaturgie s. Haken, 2007.

66 Steinweis, 1993: 141f. Steinweis bezieht sich jedoch auf die Reichsmusikprüfstelle.

Druck des Regimes dazu angehalten werden musste. Vielmehr profitierte die VG von der Eingliederung in den Staatsapparat: Sie konnte unter dem Deckmantel des allgemeinen staatlichen Repressionsapparats den in die Kritik geratenen Kontrollapparat des MV ausbauen und gleichzeitig auf die Informationen staatlicher Behörden zurückgreifen. Die VG und ihre ›Spitzel‹ trugen derart ›gleichgeschaltet‹ bereitwillig zur Zensur und Veranstaltungskontrolle des NS-Regimes bei.

6. Literaturverzeichnis

- Bauz, Ingrid, Von der Politischen Polizei zur Gestapo – Brüche und Kontinuitäten, *Die Geheime Staatspolizei in Württemberg und Hohenzollern*, hrsg. v. Ingrid Bauz, Sigrid Brüggemann u. Roland Maier, Stuttgart 2013: 23–77
- Butting, Max, *Musikgeschichte die ich miterlebte*, Berlin 1955
- Dommann, Monika, *Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel*, Frankfurt am Main 2014
- Dümling, Albrecht, *Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland*, Regensburg 2003
- Fetthauer, Sophie, *Musikverlage im »Dritten Reich« und im Exil*, Hamburg 2007
- Fetthauer, Sophie, ›Unerlaubtes‹ Musizieren und Unterrichten. Die Ordnungsstrafverfahren der Reichsmusikkammer nach Paragraph 28 der ›Ersten Durchführungsverordnung des Reichskulturkammergesetzes‹, *Musikkulturge-schichte heute. Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg*, hrsg. v. Friedrich Geiger, Frankfurt am Main 2009: 149–163
- Geiger, Friedrich, Conducting the Masses: State Propaganda and Censorship, *Musicking in Twentieth-Century Europe. A Handbook*, hrsg. v. Klaus Nathaus u. Martin Rempe, Berlin 2020
- Geisler, Ursula, Political Music Censorship: Some Remarks on Nazi Music Regulations 1933–1945, *Danish Musicology Online*, 2015: 77–89
- Haken, Boris von, *Der »Reichsdramaturg«: Rainer Schlöser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit*, Hamburg 2007
- Hefti, Ernst, Das Urheberrecht im Nationalsozialismus, *Woher kommt das Urheberrecht und wohin geht es? Wurzeln, geschichtlicher Ursprung, geistesgeschichtlicher Hintergrund und Zukunft des Urheberrechts*, hrsg. v. Robert Dittrich, Wien 1988: 165–180
- Knickmann, Tobias, Die ›Strolche‹ der Reichsmusikkammer – Entstehung, Entwicklung und Personal der Berliner Kontrollabteilung 1933–1940, *Die Musikforschung*, Jg. 71, Nr. 1, 2018: 33–42

- Levi, Erik, *The Censorship of Musical Modernism in Germany, 1918–1945, Censorship and cultural regulation in the modern age*, hrsg. v. Beate Müller, Amsterdam 2004: 71–73
- Lichtenegger, Moritz, *Verwertungsgesellschaften, Kartellverbot und Neue Medien: der wahrnehmungsrechtliche Grundsatz und seine Konsequenzen für die kartellrechtliche Bewertung der Verwertungsgesellschaften in Europa*, Zürich 2014
- Lorenz, Matthias N., *Literatur und Zensur in der Demokratie. Die Bundesrepublik und die Freiheit der Kunst*, Köln 2009
- Mickler, Raik, *Wahrnehmungsrecht von 1933 bis 1945, Recht und Praxis der GEMA*, hrsg. v. Reinhold Kreile, Berlin 2008: 17–20
- Reichard, Tobias, *Musik für die ›Achse‹: deutsch-italienische Musikbeziehungen unter Hitler und Mussolini bis 1943*, Münster 2020
- Ritter, Leo, *Die Stagma, Die Musik. Organ des Amtes Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP*, Bd. 28, Berlin 1935: 196–201
- Schmidt, Christoph, *Nationalsozialistische Kulturpolitik im Gau Westfalen-Nord: regionale Strukturen und lokale Milieus (1933–1945)*, Paderborn 2006
- Schulze, Erich, *Geschätzte und geschützte Noten: zur Geschichte der Verwertungsgesellschaften*, Weinheim 1995
- Sington, Derrick; Weidenfeld, George, *The Goebbels experiment: a study of the Nazi propaganda machine*, London 1942
- Stade, Philip, *YouTube vs. GEMA. Musik und Urheberrecht im digitalen Kapitalismus*, Marburg 2021
- Steinweis, Alan E., *Art, ideology, & economics in Nazi Germany: the Reich chambers of music, theater, and the visual arts*, Chapel Hill 1993
- Winkelmeier-Becker, Elisabeth, »Mehr Klarheit und Transparenz im Urheberrecht – ganz automatisch«, <https://www.gema.de/aktuelles/news/mehr-klarheit-und-transparenz-im-urheberrecht-ganz-automatisch/>, letzter Aufruf 1.8.2022
- Zill, Malte, 1933/1945/2012 – Konflikte zwischen »Musikverbrauchern« und Verwertungsgesellschaften im historischen Kontext, *Tipping Points. Interdisziplinäre Zugänge zu neuen Fragen des Urheberrechts*, hrsg. v. Simon Schrör, Georg Fischer, Sophie Beaucamp u. Konstantin Hondros, Baden-Baden 2020: 97–113

Pauline Viardot-Garcias musikalische Autor_innenschaften – Beobachtungen zu Urheber_innenrecht, Gender, Genie und Musik im Paris der Mitte des 19. Jahrhunderts

Christine Fischer

Abstract:

Der Aufsatz setzt sich mit der Institutionalisierung des musikalischen Urheber_innenrechts um die Jahrhundertmitte in Paris auseinander. In einer mit der neuen Gesetzgebung verknüpften Perspektive auf zeitgenössische Geniekonzepte fragt er nach Spielräumen für musikalisch auktoriales Handeln, das nicht durch die Gesetzeslage geschützt war. Pauline Viardot-Garcias Strategien, nicht-schriftliche Autorinnenschaften an Musik und Aufführung für sich in Anspruch zu nehmen, dienen dazu als Exemplifizierung von Möglichkeiten, die sich etablierende Vormachtstellung des von einem Individualgenie geschaffenen, schriftlichen Werks (und daran geschützte Tantiemenrechte) zu unterlaufen bzw. zu erweitern. Zu diesen Strategien zählte unter anderem, in Opernrollen aufzutreten, die als Bühnencharaktere musikalische Autor_innenschaft beanspruchten, so im Falle von Charles Gounods Sapho (1851) und Christoph Willibald Glucks/Hector Berlioz' Orphée (1859).

Schlagwörter: Autor_innenschaft, Institutionalisierung des Urheber_innenrechts, Genieästhetik, Zensur, französische Oper, Geschlechterrollen.

1. Einleitung

Dass die Zeit vom Ende des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Paris für die Belange dieses Bandes eine Schwellenzeit darstellt, lässt sich im Kosel-

lek'schen Sinne¹ eher profan auch daran ablesen, dass die ersten Gesetzestexte zum Urheber_innenrecht in dieser Periode ebendort eingeführt wurden und, darauf im Sinne einer Interessenvertretung aufbauend, auch die ersten Urheber_innenrechtsgesellschaften hier ihre Arbeit aufnahmen. Ausgehend von diesem Befund verfolgt der Text anhand von Mehrfachurheber_innenschaften in der Pariser Opernkultur den Zusammenhang zwischen Kreativität, Geniebegriff und Geschlecht. Die eindeutige rechtliche und schriftlich nachvollziehbare Dimension von Urheber_innenschaft wird dabei erweitert durch informelle Dimensionen von Autor_innenschaft, die aufgrund ihres performativen Charakters in der historischen Distanz schwieriger wahrzunehmen sind und die dadurch durch die Raster der Geschichtsschreibung fielen. Er zeichnet damit eine Perspektive auf die damalige, nach ganz Europa ausstrahlende Pariser Grand Opéra, auch in ihren klassizistischen Tendenzen, die mit und vor dem Aufkommen der Opern Verdis und Wagners die Wechselwirkungen mit der Medienindustrie in den Blick nimmt. Angesichts der Spielräume, die sich mit technischen Neuerungen auch für nicht im Sinne des Urheber_innenrechts verschriftlichte Autor_innenschaften ergaben, befragt er somit in letzter Konsequenz Hierarchien und Situiertheiten musikalischer Autor_innenschaften am Beispiel der Orpheus-Interpretation 1859 von Pauline Viardot-García neu. Als Ausgangspunkt nimmt er dazu die ersten Gesetzestexte zum Urheber_innenrecht in Frankreich und ihre impliziten Autor_innenschaftsvorstellungen, ihre Verknüpfung zum Urheber_innenrecht und zum entstehenden Geniebegriff in den Blick und verhandelt darauf aufbauend die Gründung der ersten Urheber_innenrechtsgesellschaften zur Jahrhundertmitte in Paris. Abschließend für den ersten Teil wird somit, soweit die Forschungslage es zulässt, eine Einschätzung der rechtlich-sozialen Situation von Operninterpret_innen zur fraglichen Zeit in Paris (im Vergleich zu verschriftlichten Autor_innenschaften) im Allgemeinen

1 Koselleck, 1987; Koselleck, 2017 verweist auf die Zeit zwischen 1750 und 1870 als Sattelzeit im Sinne eines durch die französische und die industrielle Revolution geprägten Paradigmenwechsels, der die Werte und Ideen der Moderne zur Ausformung bringt. Der Begriff ist zwischenzeitlich vielfach kritisch diskutiert und befragt worden.

vorgenommen, bevor in einem zweiten Teil eine Einschätzung der Rolle Viardot-Garcias in diesem Kontext vorgenommen und auf die Strategien zur Aneignung von Autor_innenschaft über Aufführung hin befragt wird.

2. Urheber_innenrecht I: frühe Gesetzestexte

Der folgende Auszug ist aus dem – mitteleuropäisch betrachtet – frühesten Urheber_innenrechtsgesetz, das uns erhalten ist, dem *Loi du 19 Juillet 1793, relative à la propriété littéraire et artistique*. In ihm sind die Urheber_innenschaften, die durch das Gesetz geschützt werden sollen, beispielhaft aufgelistet:

»Art. 1er: Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou desseins, jouiront leur vie entière, du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République et d'en céder la propriété en tout ou en partie.«²

Dieser Grundlagentext, auf den sich vieles, wenn nicht alles, was in der Folge in Sachen musikalischem Urheberrecht in der französischen Hauptstadt unternommen wurde, bezog, wurde bereits vielfältig, in rechtlicher, soziologischer und historischer Sicht, kontextualisiert.³ Mir liegt daran, diesen eine weitere Perspektive hinzuzufügen und deshalb gerade nicht auf die gesellschaftlichen Voraussetzungen oder Folgen in marktwirtschaftlicher und künstlerischer Hinsicht allein zu schauen. Vielmehr geht es mir darum, den Blick darauf zu wenden, welche Arten von Urheber_innenschaften hier geschützt werden.

2 »Die Urheber von Geschriebenem aller Art, die Komponisten sowie die Maler und Zeichner, die ihre Bilder oder Zeichnungen drucken lassen, genießen für ihr ganzes Leben das ausschließliche Recht, ihre Werke innerhalb des Staatsgebietes zu verkaufen, verkaufen zu lassen oder zu vertreiben und das Eigentum daran ganz oder in Teilen abzutreten.« Sprang, 1993: 21, 303, Übs. ebda.: 21.

3 Als Auswahl hierzu sei verwiesen auf Wallberg, 2002; Montgomery, 2007; Gautreau, 1970.

Der Text ist diesbezüglich explizit: Komponisten, Maler und Zeichner sind die – männlichen – Urheber; das Geschriebene – dazu zählen Musiken, Bilder, Zeichnungen – ist das Objekt des Gesetzes. Gerade im Hinblick auf Musik, und das ist ein Allgemeinplatz, muss natürlich darauf verwiesen werden, dass mit dem Geschriebenen nur ein Bruchteil der Urheber_innenschaften an musikalischen Aufführungen abgebildet wird.⁴ In einer Zeit vor Verbreitung der Tonaufnahmen und vor der Möglichkeit, Bewegtbilder festzuhalten, ist eine solche Einengung von Autor_innenschaft auf Schriftlichkeit umso folgenreicher. Zumal sich nicht nur in der französischen Opernkultur ein Sängerkult etabliert hatte, der gerade eine andere Form von Autor_innenschaft an der Aufführung, nämlich das im Moment entstandene und auf die sozialen Wirklichkeiten direkt einwirkende kreative Potential, das Performative, in den Mittelpunkt stellt.

In diesem Zusammenhang möchte ich auf zwei Themenstränge verweisen, die aus dieser grundlegenden Beobachtung abzuleiten sind: Der eine nimmt diese Festlegung von Autor_innenschaft auf Schriftlichkeit zum Anlass, die Entstehung auktorialer Autorität auf dem Pariser Musikmarkt auf ihre impliziten und durchaus auch gegenderten Ausschlusskriterien und Beweggründe zu befragen und in diese Sichtweise auch die gut dokumentierten Rechtsstreite um Urheber_innenschaft und Zensur in die Überlegungen einzubeziehen. Der andere geht darauf aufbauend der Frage nach, was getan wurde, um andere Arten von Autor_innenschaft ebenfalls zu schützen bzw. ob es Möglichkeiten gab, diese anderen Autor_innenschaften ebenfalls monetär oder zumindest öffentlich geltend zu machen. Letztendlich verhandeln wir hier also, in der Nachfolge der Philosophin und Epistemologin Donna Haraway⁵, Fragen der Situiertheit von Wissen: Durch ihre Dekonstruktion der Verknüpfung von Objektivität in der Wissenserzeugung mit verneinter Körperlichkeit, verwies sie darauf, dass von der Norm abweichende ›marked bodies‹ (also Körper von Frauen, Mitgliedern der LGBT+ Gemeinschaft oder von sozialen und ethnischen Minderheiten), die ihre Körperlichkeit nicht verneinen können, aus

4 Zum Schriftlichkeitsparadigma der ›Werkkultur‹, vgl. maßgeblich u.a. Dommann, 2014; Goehr, 1992: passim.

5 Vgl. Haraway 1988.

der Produktion von sogenanntem objektivem Wissen ausgeschlossen wurden. Implizit führte das zur Vermännlichung des Wissenschaftssystems, das sich ebenfalls stark am Schriftlichkeitsparadigma entlang entwickelte – was uns mitten hineinführt in die Diskussion von Urheber_innenrecht als Schriftpraxis. Mit ihrem Plädoyer, jegliche Art von Wissen als situiert zu markieren, öffnete Harraway eine neue, feministische Perspektive auf Wissensproduktionen, die auch in den Künsten und in schöpferischen Zusammenhang bereits breit rezipiert wurde. In diesem Sinne werden im vorliegenden Aufsatz eine Sichtbarmachung von nicht verschriftlichten musikalischen Autor_innenschaften und die Frage nach durch die Urheber_innenrechtsgesetzeslage verstärkten Autor_innenschaftshierarchisierungen anhand eines historischen Beispiels in Angriff genommen. Der Aufsatz setzt sich damit einerseits von quellenbasierten Betrachtungen zur Bedeutung von Sängerinnen in der Oper zur Mitte des 19. Jahrhunderts ab, wie sie Ingeborg Zechner, auch in Bezug auf Viardot-Garcias Orphée-Interpretation, erfolgreich unternommen hat.⁶ Er versteht sich somit als Schritt in Richtung praxeologischer Zugänge zu Musikkulturen, die implizites Wissen über eine Analyse der Akteur_innen und ihrer Handlungsweisen, auch und besonders im Umgang mit Kunst, analysieren.⁷

3. Genie

Die Geschichte des Geniebegriffs in Frankreich ist bereits gut aufgearbeitet und auch wichtige Arbeiten, die ihn auf Musik und Geschlecht beziehen, liegen vor.⁸ Nachdem der Begriff ›Genie‹ im französischen Sprachraum nach der ausgreifenden Debatte um die Rolle der Antike für künstlerisches Schaffen um die Wende zum 18. Jahrhundert bereits für den aus sich selbst heraus schaffenden Künstler einstand, spitzte Immanuel Kant das Geniekonzept weiter zu, als zentrale Instanz des Verhältnisses zwischen Natur und Kunst im künstlerischen

6 Zechner, 2018.

7 Elias, 2014.

8 Knaus, 2013; Köhne, 2021; Jefferson, 2015; in Bezug auf Urheberrecht auch Pohlmann, 1962.

Schaffen. Mit diesem nachrevolutionären Geniebegriff gilt es sich also auseinanderzusetzen, wenn die ersten Urheberrechtstexte befragt werden.⁹

In der Musik fällt die Zeit der Aufklärung zusammen mit einer endgültigen Dekonstruktion des musiktheoretischen Modells einer Korrespondenz von Mikro- und Makrokosmos über physikalische Zahlenverhältnisse, die bereits früher, mit den Diskussionen eines heliozentrischen Weltbildes, ihren Anfang genommen hatte. War der Komponist zuvor ›lediglich‹ damit beschäftigt, diese korrespondierenden Zahlenverhältnisse auch in der Musik des Diesseits wirksam zu machen, weitete sich seine Aufgabe nun ins Religiöse: Indem er durch sein Schaffen die Wirkungsmacht der Musik entfaltete, kreierte er auch die unsagbare Kraft der Musik – die in der Romantik zum prägenden Paradigma des Musikalischen wurde – immer wieder neu. Die Figur des Künstlers, und eben besonders des männlichen Komponisten, wurde mit dieser erweiterten schöpferischen Kompetenz auch grundlegend geschlechtlich und als Religionssubstitut wirksam, gerade in der Vorstellung vom Genie, das aus der Betrachtung oder der Versenkung in die Natur schöpferische Potenz zu ziehen im Stande ist – Komponisten und Interpret_innen wurden zu ›Priester_innen‹ ihrer Kunst.¹⁰

Neben diesen Bedeutungsfacetten wurde vor allem die unauflösbare Verknüpfung des Geniebegriffs mit nationalen Verfasstheiten und dem Fortschrittsgedanken beschrieben. Spezifisch in der französischen Literatur ist die Vorstellung eines unentbehrlichen Mediums für den Geniebegriff maßgeblich – meistens in Form einer weiblichen, den männlichen Schöpfer im Sinne einer Muse unterstützenden ›Helferin‹.¹¹

Die Verengung des Urheber_innenrechts auf einen singulären, d.h. individuellen Begriff von Autor_innenschaft kann von diesen Entwicklungen ebenso nicht unabhängig gemacht werden wie seine Engführung mit Fortschritt und Wirtschaftlichkeit. Susanne Koglers Feststellung von 2013, dass zu ›den mit dem Genie-Begriff verbundenen Paradoxa [...] neben dem Ausschluss von

9 Vgl. hierzu Sprang, 1993: 28–33.

10 Vgl. zum Priesterinnenbegriff in der Kunst in Deutschland, auch in Genderperspektive, McManus, 2021.

11 Jefferson, 2015: 137–145.

Frauen aus der als geistig verstandenen Allgemeingültigkeit die Verdrängung des weiblichen Anteils an Kreativität aus dem Gesichtsfeld kultureller Produktion«¹² einherging, gewinnt durch die Engführung mit dem Diskurs um situierte Wissenszeugung und ihre Praktiken somit nicht nur weiteren Kontext, sondern auch eine historische Topografie im Paris der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

4. Zensur

Auch Zensur sollte in diesem Konvolut gesellschaftlicher Entwicklungen nicht außen vor bleiben¹³: Urheber_innenrecht und Zensur von Oper, die besonders im Falle Verdis bereits detailliert aufgearbeitet sind,¹⁴ lotete als Akt sozialer Kontrolle einen ähnlichen Spielraum zwischen Gesetzestext und Anwendung aus, wie ihn der vorliegende Text hinsichtlich Autor_innenschaft beschreibt. Letztendlich ein Akt staatlicher Willkür, dessen Eingriffe in den Produktionsverlauf von Opern nur schwer vorhersehbar waren, spielte sie nicht nur im Verlauf der Aufführungen, sondern auch hinsichtlich von deren Memoriaverlängerung eine nicht zu unterschätzende Rolle, die im Hinblick auf Autor_innenschaftsperspektiven für den konkreten Fall des *Orphée* noch nicht befragt wurden. Auf musikalische Aufführungen bezogen kann Zensur demnach als Versuch gewertet werden, mit mehr oder minder transparenten Rechtspraktiken die soziale Sprengkraft von Aufführungen, auch was Geschlechterrollen-Normen angeht, ihre letztlich Undisziplinierbarkeit, einzuzäunen. In Kategorien der Wissensvermittlung und -entstehung beschrieben, verweist das auf eine, oft auch heute noch aktive, Hierarchisierung von schriftlichem akademischem Wissen und nichtschriftlichen oralen Praxen, in die die Konzepte von Genie und Werk zutiefst verwoben waren (und sind). Zensur war demnach im hier beschriebenen Konvolut sozialer Restriktionen rund um Auffüh-

12 Knaus, 2013: 12.

13 Zum Zusammenhang von Zensur und VG s. den Beitrag von Malte Zill in diesem Band.

14 Vgl. z. B. Moroni, 2015; Sprang, 1993; für Frankreich vgl. Ory, 1997.

rungen ein Faktor, der beim Self-Fashioning von Autor_innenschaft über Musiktheater zentral mit verhandelt werden muss.

5. Urheber_innenrecht II: Von der Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) zur Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM)

Die Schritte, die die Etablierung des Urheber_innenrechts nahm, zeichnet diese zunehmende Tendenz zur Vereinzelung und Absolutierung von – männlichen – Individualautorschaften nach: Bei der Gründung der Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) im März 1829 bei einer Versammlung dramatischer Autor_innen ging es darum, Urheber_innen von theatralen Darbietungen zu schützen.¹⁵ Zuvor hatte es bereits einen Zusammenschluss gegeben, den der unter anderem als Schriftsteller und Verleger tätige Beaumarchais 1777 initiiert hatte. Mit der SACD wurde nun, unter der Ägide eines der gefragtesten Librettisten der Grand Opéra, Eugène Scribe, eine Interessenvertretung gegenüber Theaterdirektoren gegründet, die initiativ die Aushandlung von Rahmenverträgen anstrebte und Musterprozesse führte. Auch die Einrichtung einer Pensionskasse und eines Sozialfonds übernahm die SACD – Selbstverständnis damals war ein Kampf gegen die »Übermacht des Kapitals«, die Vereinigung trug gewerkschaftliche Züge, wie es Gustave Chaudey, der sich als französischer Jurist, Journalist und Zeitungsherausgeber zur Zeit der 1848er-Unruhen in Paris befand, bereits 1869 aus dem Schweizer Exil beschrieben hatte:

»C'est le premier exemple d'une résistance légalement organisée du travail contre la domination de l'argent, et ce n'est pas un mince honneur pour les lettres que d'avoir eu cette initiative.«¹⁶

¹⁵ Sprang, 1993: 50–51.

¹⁶ Despatys, 1897: 26, zitiert nach Sprang, 1993: 51: »Dies ist das erste Beispiel eines auf legalem Wege organisierten Widerstands gegen die Überlegenheit des

Die Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM) dagegen, gegründet 1851 und eng an die SACD angelehnt, vereinigte mit Autor_innen und deren Verleger_innen beide Seiten in ihren Reihen, um Urheber_innenrechte zu verwalten. Statt der Theaterdirektoren, mit denen die SACD verhandelte, traten bei der SACEM die Konzertveranstalter_innen als Verhandlungspartner_innen auf den Plan. Die Gesellschaft trieb die Ausweitung der Geltung des Aufführungsrechtes für alle öffentlichen Darbietungen voran, zu einem Ausmaß, das sogar manch einem Mitglied zu weit ging.¹⁷ Ihr Ziel war letztendlich, auch wenn sie wie die SACD zudem Aufgaben in der Sozialversicherung übernahm, mit der Vermögensmehrung ihrer Mitglieder ein kapitalistisches, was Christian Sprang so beschreibt:

»Die Führungskommission der SACEM strebte, ebenso wie ihre Agenten, aus wirtschaftlichen Gründen eine unterschiedslose Ausweitung insbesondere des musikalischen Aufführungsrechts an.«¹⁸

Bei der Gründung der SACEM haben wir es somit nicht nur mit dem Schritt vom Theater zur Konzertmusik, bzw. Kompositionen überhaupt, zu tun, sondern auch mit einem Übergang von einem sozial motivierten Anliegen bei der SACD zu einem stark merkantilen im Falle der SACEM, das sich auf einem moralischen Anspruch des Urheber_innenindividuums gründete. Diese zeitgenössische Einschätzung des Musikmarktes als kapitalistisch orientiert, spiegelt sich auch in allgemeinen Untersuchungen zur Oper als Institution im 19. Jahrhundert, wie beispielsweise bei Michael Walter erarbeitet in seiner Untersuchung der Finanzgeschäfte, Opernsysteme und Ga-

Kapitals, und es ist keine geringe Ehre für die *Lettres*, diese Initiative ergriffen zu haben.«

17 Sprang, 1993: 168; angesichts der zentralen Stellung, die die SACEM in Fragen des musikalischen Urheber_innenrechts bald einnahm, unterlagen Komponisten mehr oder weniger einer Mitgliedschaftspflicht. Dies und die von manchen Mitgliedern als zu wenig differenziert betrachtete Handhabung des Komponisturheberrechts führten im Zuge der Institutionalisierung der Gesellschaft wiederholt zu Konflikten.

18 Sprang, 1993: 168.

genzahlungen in Italien, Frankreich, Deutschland und England.¹⁹ Ich denke, dass mit der Zuspitzung auf Wirtschaftlichkeit und Vermarktbarkeit auch eine noch stärkere Einengung dessen zu verbinden ist, was ein komponiertes Stück, wenn nicht ein Werk, ist und damit auch dessen, was einzige, individuelle Schöpfer_innen vermögen. Das ist möglicherweise auch daran abzulesen, dass Hector Berlioz zwar im Jahr der *Orphée*-Aufführungen, 1859, Mitglied der SACEM wurde, seine *Orphée*-Bearbeitung aber nicht in der bei der SACEM zugänglichen Werkliste auftaucht.²⁰ Dass die Mitgliedschaft in der fraglichen Zeit nicht allein Männern vorbehalten war, belegt Pauline Viardot-Garcias Auftauchen als Komponistin mit Werkliste im digitalen Archiv der SACEM als Mitglied – leider ohne Datum der Aufnahme.²¹ Nach erstem Augenschein zu urteilen, waren weibliche Mitglieder die Ausnahme – insgesamt tauchen nur fünf der bei Launay²² verzeichneten französischen Komponistinnen des 19. Jahrhunderts im Archiv der SACEM auf: Pauline Viardot-Garcia ist dabei die älteste, gefolgt von der 1847 geborenen Augusta Holmés und der 1858 geborenen Mel Bonis. Armande de Polignac und Jane Vien, die ebenfalls verzeichnet sind, gehören – mit Geburtsdaten in den 1870er Jahren – einer jüngeren Generation an. Eine männlich orientierte Musikgeschichtsschreibung hat sich sicherlich auch im Nachhinein daran ausgerichtet, wer als musikalische_r Autor_in galt und wer nicht – und dabei spielten nicht zuletzt Mitgliedschaften in der SACEM und damit verbundene offizielle Anerkennung von Autor_innenschaft eine wichtige Rolle.

19 Walter, 2016: 31–36; 66–161; 279–342.

20 Musée Sacem, <https://musee.sacem.fr/index.php/Detail/objects/9886>, letzter Aufruf: 13.1.2022.

21 Musée Sacem, <https://musee.sacem.fr/index.php/Detail/objects/12809>, letzter Aufruf: 13.1.2022.

22 Launay, 2006.

6. Interpret_innen

Die Frage nach den Anrechten der Sänger_innen und Instrumentalist_innen an den Aufführungen – vor der Möglichkeit, diese in Ton- und Bildaufnahmen festzuhalten –, ist meines Wissens für Frankreich noch nicht überblickend geklärt, auch wenn inzwischen eine Studie vorliegt, die das Arbeitsleben von Sängerinnen in der fraglichen Zeit untersucht.²³ Was das Buch von Kimberley White besonders auszeichnet, ist, dass sie hinter die Kulissen der Starkarrieren schaut – und so auch Perspektiven auf noch prekärere Arbeitssituationen aufzeigt (denn auch die bekanntesten Sängerinnen der Zeit konnten, bspw. aufgrund von Schwangerschaften, recht schnell in enorme finanzielle Schwierigkeiten geraten) und anhand von archivalisch erschlossenen Lohntabellen auch Geschlechterunterschiede vergleichend in den Arbeitsbedingungen festmacht. Bezeichnend ist hier, dass die meisten Akteurinnen, die sie beschreibt, alleine oder im Familienverband ihr eigenes Management betrieben. Sängerinnen fungierten, sofern sie nicht verheiratet waren, als ihre eigenen Agentinnen oder hatten einen speziell mit ihrer Vermarktung beauftragten Geschäftspartner_innen. Nach Maßgabe des gegenwärtigen Forschungsstandes waren sie weder gewerkschaftlich eingebunden noch sozial abgesichert – was grundsätzlich auch für ihre männlichen Kollegen galt, die allerdings geschäftlich in anderer Weise selbstverantwortlich und ohne eingeforderte sexuelle Gefälligkeiten, die für Sängerinnen an der Tagesordnung waren, handeln konnten. Sängerinnen waren den Einwirkungen des Marktes eher schutzlos ausgeliefert – konnten sich aber freilich, gerade im Falle einer Lehrzeit in der eigenen Musiker_innenfamilie bei entsprechendem Talent musikalischer und wirtschaftlicher Art eine solide Vermögensbasis erwirtschaften – so beispielsweise auch im Falle von Pauline Viardot-Garcia, von der überliefert ist, dass ihre Gagenforderungen gefürchtet waren, und die sich auch als Gesangspädagogin in unterschiedlichen nationalen Kontexten erfolgreich zu etablieren wusste.

23 White, 2018, vgl. auch Rutherford, 2006; Rutherford, 2016.

7. Umgehungskreativitäten²⁴

Wie mit dieser Situation einer ›nachgeordneten‹ Urheber_innenschaftsrolle umgegangen werden konnte, soll im Folgenden an den Karrierestrategien zur Etablierung eigener Autorinnenschaft bei Pauline Viardot-Garcias verhandelt werden. Letztendlich beschreiben die Beispiele alternative Versuche, musikalische Autorinnenschaft zu beanspruchen – und in letzter Konsequenz auch in Geld zu verwandeln.

7.1 Viardot-Garcias²⁵ Wege zur Autor_innenschaft

Obwohl sie sich einen Großteil ihres musikalischen Ruhms als Sängerin verdiente, war Pauline Viardot-Garcia auch als Komponistin aktiv. Dabei bediente sie die unterschiedlichsten Genres, wirkte auch als Arrangeurin älterer Musik und engagierte sich im Sammeln von traditionellen französischen Melodien. Durch ihre internationale Opernkarriere stand sie als Sängerin in der Öffentlichkeit – zumindest zeichnet die bisherige Forschung dieses Bild von ihr. Ich denke jedoch, dass bei genauerem Hinsehen durchaus erkennbar ist, dass sich Pauline Viardot-Garcia als Komponistin bzw. musikalische Urheberin Ansehen verschaffen wollte. Sie ging dabei ungewöhnliche Wege, die sich von denen ihrer männlichen Komponistenkollegen unterschieden – und instrumentalisierte hierzu nicht zuletzt ihre Opernrollen.

7.1.1 La jeune Republique

Ihren wohl bedeutendsten Auftritt als Komponistin hatte Pauline Viardot-Garcia im Jahre 1848, als ihre Kantate *La jeune Republique*, neben anderen Musikstücken und dramatischen Werken am 11. April im Théâtre de la Republique in einem Gratiskonzert aufgeführt wurde. Ihre Freundin George

²⁴ Vgl. Fischer, 2020, Abschnitt 7.2 zum Begriff der Umgehungskreativität.

²⁵ Cofer, 1988; Friang, 2008; Borchard, 2011; Stier 2012b; Borchard 2017; Borchard, 2021.

Sand, die selbst im Konzert mitwirkte, hatte die Auftragskomposition der französischen Regierung vermittelt.²⁶

LA JEUNE RÉPUBLIQUE.

Mouvement de marche.

PIANO.

Paris est aeri du tom.beau. En renversant la senti.nel. le. Il repand la bonne nou. vel. le. Ra di. eux comme un Christ nou. veau. Bouches de fer, canons, fusils, Tambours, clairons. bouches de cui. vre. Apprenez à tous les pays Comment la Fran. ce a su revir. vre Comment la France a bu re. si. vre.

Abbildung 5: Beginn des Klavierauszuges von Pauline Viardot-Garcia, *La jeune republicue*, Paris, nach 1848, Quelle: gallica.bnf.fr/Bibliothèque national de France, département Musique, FOL-Y-709

Die öffentliche Aufführung hatte auch den Anspruch, mit Viardot-Garcias Komposition eine neue *Marseillaise* zu etablieren – und interessanterweise waren die Urheberrechtsstreitigkeiten der 1830er Jahre um die *Marseillaise* und ihren Komponisten Rouget de Lisle, in denen sich der findige Pariser Verleger

²⁶ Heitmann, s.a., <https://www.pauline-viardot.de/9Werk.php?werk=181>, letzter Aufruf: 19.12.2021.

Schlesinger die neue Urheberrechtsgesetzgebung zunutze machte, in direktem Zusammenhang mit der Gründung der SACD zu sehen.²⁷ Zwar kam es zur öffentlichen Aufführung von Viardot-Garcias Kantate und auch zu Drucklegungen noch im selben Jahr als Journalbeigaben (vgl. Abbildung 5), doch ein Nachwirken von Pauline Viardot-Garcia als Komponistin hat sich aus diesem Auftritt – so zumindest der gegenwärtige Forschungsstand zur Sängerin – nicht ableiten lassen. Anhand der politischen Umbrüche, in die die bekennende Republikanerin Viardot-Garcia in dieser Zeit eingebettet war (vgl. den folgenden Abschnitt), überrascht die Erfolglosigkeit dieses Versuches nicht. Da sich in diesen Jahren der Zweiten Republik, deren politische Atmosphäre sich in Text und Musik der Kantate deutlich widerspiegelt, auch der späte französische Ruhm der Opernsängerin Viardot-Garcia mit dem Erfolg in Meyerbeers *Le prophète* einstellte, ist zu beobachten, dass sie ihre Strategie, Autor_innenschaft in Anspruch zu nehmen auch über die von ihr mit initiierten Pariser Operaufführungen, in denen sie die Hauptrolle übernahm, formulierte.

7.1.2 Sapho

Zunächst betrifft dies den langen kollaborativen Schaffensprozess mit Charles Gounod, an dessen Ende 1851 die Uraufführung der Oper *Sapho* stand.²⁸ Hier trat Pauline Viardot-Garcia als mythologische Sängerin und Autorin in einer Neukomposition vor ein Pariser Publikum, das wohl auch mit den klassizistischen, an Gluck orientierten stilistischen Anklängen der Oper seine Mühe hatte. Nicht zuletzt die deutlichen republikanischen Referenzen des Stoffes hatten in diesen Jahren des Niedergangs der Zweiten Republik nicht mehr das Potential, den Nerv des Publikums zu treffen (und

27 Sprang, 1993: 48–50: Die *Marseillaise*, erstmals 1792 im Druck erschienen, war von ihrem Autor, Rouget-Delisle, dem französischen Volk gewidmet worden. Der Verleger Schlesinger versuchte sich 1830 über den Erwerb der Rechte an einer Kriegs- und Liebesliedersammlung, in der die *Marseillaise* auftauchte, auch die Urheberrechte an der Hymne zu sichern – was selbstredend einen enormen monetären Gewinn bedeutet hätte. Den Prozess, den andere Verleger des Stückes und auch dessen Arrangeure, u.a. Berlioz, anstrebten, verlor Schlesinger.

28 Marix-Spire, 1945; Marix-Spire, 1945a; Cofer, 1988; Huebner, 1990; Buller, 1995; Condé, 2009; Borchard, 2011; Stier, 2012a; Stier, 2012b; Esse, 2013; Esse, 2016; Goldbeck, 2015; Borchard, 2017.

wurden nach den ersten Aufführungen gar zensiert). Nicht zuletzt nach Abreise von Viardot-Garcia, die aufgrund der verschobenen Premiere nicht die ganze Serie singen konnte und die Titelrolle einer anderen Interpretin überließ, brach der Erfolg stark ein und verstetigte sich nicht.

7.1.3 Orphée

Ganz anders dagegen, und ich denke hier ging Pauline Viardot-Garcia nun noch einen Schritt weiter in der Aneignung einer – männlichen – Autor_innenrolle, ist der Erfolg der Wiederaufführung des Gluck'schen *Orphée* in der Berlioz-Fassung einzuordnen, in der Pauline Viardot-Garcia 1859 einen wahren Triumph feierte. Komponiert wurde die Oper fast 100 Jahre zuvor und nach ihrer Aufführung in Wien erfolgte eine sehr gut aufgenommene Umarbeitung durch den Komponisten für Paris.²⁹ Hector Berlioz wurde vom Direktor des théâtre-lyrique dazu beauftragt, die musikalische Einrichtung für eine Aufführung in Paris vorzunehmen. Er entschied sich für eine Mischfassung der italienischen Uraufführungsversion und der für Paris durchgeführten Überarbeitung. Zentral im Arbeitsprozess wirkte als Interpretin der Hauptrolle, ähnlich wie schon bei Gounod und *Sapho* zu beobachten, Pauline Viardot-Garcia. Sie setzte sich unter anderem dafür ein, dass eine Bravourarie aus ihrem Repertoire, die nicht von Gluck stammte, in die Oper aufgenommen wurde und machte mit ihrer sanglichen und szenischen Interpretation der Rolle Furore – sie sollte ihren Nachruhm prägen, wie keine andere. Die in der Neubearbeitung der Oper involvierten Geschlechterübergänge – die Hauptrolle des Orphée wurde in der Uraufführung von einem Kastraten, die Pariser Erstaufführung von einem Haute-Contre gesungen, Viardot-Garcia war eine der ersten Frauen, die die Rolle auf der Bühne übernahm³⁰ –, stellten möglicherweise auch einen weiteren Schritt der Annäherung an ein männliches Autorschaftsideal dar: Der mynologi-

29 Gluck, 1859; Cofer, 1988; Fauquet, 1992; Willson, 2010; Borchard, 2011; Müller-Höcker, 2016; Borchard 2017.

30 In konzertanten Aufführungen waren bereits Frauen als Orphée-Interpretinnen zuvor zu hören gewesen, unter ihnen auch Pauline Viardot-Garcia, vgl. Zechner, 2018: 88–89.

sche Musikschröpfer schlechthin, Orpheus, wurde zum Alter Ego der Sängerin und damit in gewisser Weise zum erfolgreichen Höhepunkt ihrer Strategie, sich als Musikautorin über die Sängerin hinaus in den Köpfen und Herzen des Pariser Publikums zu verankern. Müller-Höcker hat bereits eine ausführliche rezeptionsanalytische Studie der Rezensionen und Briefe, die sich auf Viardot-Garcias Orphée-Interpretation beziehen, vorgenommen, die den unsagbaren Erfolg ihrer Rolleninterpretation auf verschiedenen Ebenen nachvollziehbar macht – derjenigen der Klanglichkeit ihrer Stimme sowie auch der körperlichen Ausdruckskraft, die bewusst in klassizistischer Manier mit den Übergängen vom Bewegten zum Unbewegten, vom belebten Menschen zur steinernen Statue spielte.³¹ Diese breit gestützte Analyse stellt den empirischen Resonanzraum der nachfolgenden Überlegungen zur Stilisierung von Viardot-Garcia als Autor_in dar.

Strategien der bewussten Karriereplanung in der Überschneidung von Opernrolle und Selbstvermarktung lassen sich beispielsweise auch in der Inanspruchnahme der Aschenbrödel-Rolle durch Viardot-Garcia seit Beginn ihrer Karriere nachvollziehen, was ein ähnliches Vorgehen hinsichtlich ihrer sich auf Autor_innenschaft beziehenden Rollen nachvollziehbar macht. Dies geschah also bereits zu einer Zeit noch bevor sie in Paris größere Erfolge feiern konnte. Ihr Self-Fashioning als La Cenerentola, einer Rossini-Rolle, in der sie bereits zur Beginn ihrer Karriere international Erfolge feierte, zieht sich durch Zeugnisse ihrer gesamten professionellen Tätigkeit: Wie Borchard beschrieben hat, wurde sie als Cendrillon in Russland eingeführt – hier bezog sich das Narrativ auf die biografische Situation in der Familie, in der sie zunächst als weniger attraktive kleinere Schwester hinter dem Ruhm der berühmten Maria Malibran zuruckstand, bevor sie selbst nach deren Tod zur gefeierten Diva wurde.³² Es setzt sich fort in der Beschreibung Viardot-Garcias in George Sands Schlusselroman *Consuelo*³³ als im Gegensatz zu ihrer Gegenspielerin arm, hässlich, aber ungemein talentiert; und mündet

31 Müller-Höcker, 2016; siehe auch Langewitz, 2018; Fischer, 2022.

32 Borchard, 2011: 165.

33 Sand, 1861.

schließlich in eine eigene Komposition, ihre Operette *Cendrillon*³⁴, in der sie auf ganz eigene Weise und jenseits ihrer aktiven Sänger_innenkarriere mit der Rolle des Aschenbrödels spielt. Diese Überführung von Anerkennung als Virtuoso_in hinein in eine Anerkennung als Komponist_in ist auch bei anderen Künstler_innenpersönlichkeiten der Zeit, z.B. bei Franz Liszt, bereits beschrieben.³⁵

Im Falle von *Orphée* entstand – bezüglich der Autor_innenschaftsrechte – eine Art Konkurrenzsituation zwischen Berlioz und Viardot-Garcia³⁶: Die Urheberrechte standen Gluck zu – er war Autor der schriftlichen Fassungen, die für die Wiederaufführung 1859 miteinander verschmolzen und angepasst wurden.³⁷ Der enorme Erfolg der Wiederbelebung wurde sowohl Berlioz als dem Bearbeiter, als auch dem Impresario des théâtre-lyrique und Initiator der Aufführungsserie, Léon Carvalho, zugeschrieben.³⁸ Dennoch gelang es Pauline Viardot-Garcia, ihre Autorinnenschaft an der Aufführung ebenfalls zu vermarkten – obwohl als solche technisch nur bedingt festzuhalten. Dies geschah über Stellvertretermedien, über Bild und Schrift.

Einerseits entstand eine ganze Reihe von Rollenporträts der Sängerin, vermutlich 12 Aufnahmen in verschiedenen Posen³⁹, im Visitenkartenformat (vgl. Abbildung 6). Diese Fotografien erlebten just zu dieser Zeit einen unglaublichen Boom und wurden zu eigenen Kanons bedeutender Persönlichkeiten zusammengestellt.⁴⁰ Dass es Viardot-Garcia mit diesem Rollenporträt in einen solchen Kanon schaffte, war vermutlich ein wichtiger Schritt, die Prominenz ihrer Beteiligung an der Aufführung zu unterstreichen.⁴¹

34 Borchard, 2017: 115–116 ; Pauline Viardot-Garcia, *Cendrillon. Opéra comique en 3 tableaux*, 1914, WVZ 2005, vgl. Heitmann, s.a. <https://www.pauline-viardot.de/9Werk.php?werk=55>, letzter Aufruf: 19.12.2021.

35 Calella, 2020.

36 Esse, 2021: 136–138.

37 Waddington, 1973; Fauquet, 1992; Willson, 2010.

38 Everist, 2021: 127.

39 Für Abbildungen von zehn der Aufnahmen vgl. Müller-Höcker, 2016: 279–283.

40 McCauley, 1985.

41 Figs, 2020: 187.



Abbildung 6: Disdéri (1819–1889). Photographe. [Pauline Viardot dans le rôle d'Orphée / Disdéri. Phot.]. 1859. Quelle: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France département Musique, ESTMACNUTT106

Eine weitere Memoriaverlängerung ihrer Beteiligung an der Aufführung liegt in dem gestochenen Blatt mit ihrem Porträt vor (vgl. Abbildung 7). Es enthält die beiden Szenen, die während der Aufführungen am meisten Furore machten: Einerseits die pantomimische Szene in den Elysischen Feldern des zweiten Teils des zweiten Aktes, die in Rezensionen ins Statuenhafte ihrer Gesten verklärt wurde. Ein Rezipient der Aufführung verspürte das Verlangen, diese Pantomime in Einzelposen und deren Aufnahmen zu zerlegen und so als Folge der Posen zu verewigen – eine Vorwegnahme des Bewegungsbildes, bevor es erfunden wurde.⁴² Und andererseits

42 Willson, 2010: 314.

enthält das Blatt die bekannteste Arie der Oper: Die Noten von »J'ai perdu mon Euridice« unter dem Porträt.⁴³



Abbildung 7: Edmond Morin, *Mme Pauline Viardot dans »Orphée« au Théâtre-Lyrique, 1859*, Quelle: gallica.bnfr.fr / Bibliothèque nationale de France, département Musique, Est. ViardotP.018A

Dass Viardot-Garcia zudem ihre Verzierungen zu den Arien der Oper, also die Triller, Übergangsnoten und sonstigen Vortragsbezeichnungen sowie Ka-

43 Wie bereits mehrfach beschrieben hat Pauline Viardot-Garcia in ihrer *Ecole classique du chant*, ihrer in den Jahren ab 1861 herausgegebenen Gesangsschule, eine Interpretationsanleitung für diese Arie veröffentlicht, vgl. Bodemann, 2021: 21.

denzen veröffentlichte⁴⁴, scheint mit der eher puristischen, der Intention des Komponisten nachspürenden Gluckverehrung Berlioz', die Fauquet anhand der Überarbeitungsmanuskripte herausgearbeitet hat,⁴⁵ in Konflikt geraten zu sein. Vor dem Hintergrund umstrittener Anteile an der Autor_innenschaft der so erfolgreichen Gluck-Bearbeitung gesehen, ist Viardot-García sehr zielstrebig dabei gewesen, sich über die festgehaltene Verkörperung der Rolle, in Notenschrift und Bild, einen großen Anteil zu sichern. Eine Art von Umgehungs kreativität, die sich nicht direkt in Tantiemen auszahlte, jedoch sicherlich dazu beitrug, dass Orphée ihre Paraderolle wurde, die sie unzählige Male bis zum Abtritt von der Bühne und in Konzerten auch darüber hinaus interpretierte. Sie, bzw. die für die Aufnahmen Verantwortlichen, setzten demnach im Falle der *Carte de visite* neue Medien dazu ein, ihre flüchtigen Autorinnenschaftsanteile festzuhalten und über die Aufführung und die Berlioz zugeschriebene (obwohl in großen Teilen auch gemeinsam vorgenommene) Bearbeitung hinaus zu dokumentieren.

8. Fazit: Klassizismus und Autor_innenschaft

Wie eingangs erwähnt, entzündete sich die erste große Debatte um musikalische Urheber_innenschaft in der französischen Geschichte entlang der *Querelle des anciennnes et modernes*, also anhand der Frage, inwiefern Antikenrezeption für neues Kunstschaffen als maßgeblich gelten sollte oder dürfe. Das bedeutete implizit auch das Verhandeln eines nationalen künstlerischen Erbes. Mit diesen Fragen der französischen musikalischen Patrimoine hat sich Katharine Ellis in Bezug auf das 18. und 19. Jahrhundert intensiv auseinandergesetzt.⁴⁶ Ihre filigrane Rekonstruktion der Alte-Musik-Bewegung in Frankreich – maßgeblich beeinflusst in den 1830er Jahren durch die Gründung von Fétis' *Concert spirituelles*, bilden für die klassizistischen Tendenzen, die Pauline Viardot-García auf die Grand Opéra-Bühne brach-

44 Waddington, 1973: 391.

45 Fauquet, 1992.

46 Ellis, 2005; Ellis, 2018.

te, einen wichtigen Bezugsrahmen – und dies gerade vor dem Hintergrund des Urheber_innenrechts. Denn wie Ellis an anderer Stelle ausführt, war es gerade das Spannungsverhältnis zwischen dem Anspruch auf eine alleinige individuelle Urheber_innenschaft in der Komposition und die Bezugnahme auf Altes, Vorhergehendes, das das Komponieren ab 1860 in Frankreich entscheidend prägte: Es ging darum, eine Balance zu halten zwischen Bezügen einer Tradition, in die es sich hinein zu komponieren galt, und eines eigenständigen schöpferischen, um nicht zu sagen ›genialen‹ Beitrags. Lenkt man vor diesem Hintergrund den Blick zurück auf Viardot-Garcias aufgeführte Inanspruchnahme einer musikalischen Autor_innenrolle, von *La jeune Republique* über *Sapho* bis hin zu *Orphée*, ist es dieses Spannungsfeld zwischen einer als französisch konnotierten Patrimoine, in die sie sich nicht zuletzt mit einem expliziten republikanischen Gestus stellt, und der gegenderten Schwierigkeit, sich als Urheberin von Musik auf dem Pariser Markt zu behaupten, das ihr Wirken entscheidend prägte. Es handelt sich damit um Strategien, die es lohnt zu erkunden, gerade vor dem Hintergrund der noch immer anhaltenden asymmetrischen Hierarchisierung des heutigen Musikmarktes, was die Anteile der Geschlechter an Auftritten und Urheber_innenansprüchen anbelangt.

9. Literaturverzeichnis

- Borchard, Beatrix, Eine ›Anti-Diva‹? Zur Rezeption Pauline Viardot-Garcias im 19. Jahrhundert, *Diva: die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Dörte Schmidt et al., Schliengen 2011: 114–125
- Borchard, Beatrix, Mehr als eine Sängerin: Kulturschöpferin. Pauline Viardot-Garcia, der Künstlerdiskurs in George Sands *Consuelo* und die Orpheus-Figur, *Singstimmen. Ästhetik, Geschlecht, Vokalprofil*, hrsg. v. Katrin Losleben et al., Wiesbaden 2017: 159–190
- Borchard, Beatrix; Wigbers, Miriam-Alexandra (Hg.), *Pauline Viardot-Garcia Julius Rietz. Der Briefwechsel 1858–1874 (Viardot – Garcia – Studien)*, Hildesheim 2021
- Buller, Jeffrey, Sapho. Charles Gounod, *The Opera Quarterly*, 12, 1, 1995: 174–177

- Calella, Michele, Reckoning with the Past: Strategies of Musical Authorship in Liszt's Thematic Catalogue (1855/1877), *Music and Letters*, 101, 1, 2020: 30–70
- Cofer, Angela Faith, *Pauline Viardot-Garcia: The Influence of the Performer on Nineteenth-Century Opera*, Cincinnati 1988
- Condé, Gérard, *Charles Gounod*, Millau 2009
- Despatys, Pierre, *Du droit de représentation des oeuvres dramatiques*, Paris 1897
- Dommann, Monika, *Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel*, Frankfurt am Main 2014
- Elias, Friederike et al. (Hg.), *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin 2014
- Ellis, Katharine, *Interpreting the Musical Past. Early Music in Nineteenth-Century France*, Oxford 2005
- Ellis, Katharine, Patrimoine in French Music. Layers and Crosscurrents from the Romantics to the 1920s, *Historical Interplay in French Music and Culture, 1860–1960*, hrsg. v. Deborah Mawer, London 2018: 15–37
- Esse, Melina, Encountering the improvisatrice in Italian Opera, *Journal of the American Musicological Society*, 66, 3, 2013: 709–770
- Esse, Melina, The Sexual Politics of Operatic Collaboration: Gounod, 'Ô ma lyre immortelle' (Sapho), Sapho, Act III, *Cambridge Opera Journal*, 28, 2, 2016: 171–174
- Esse, Melina, *Singing Sappho. Improvisation and Authority in Nineteenth-Century Italian Opera*, Chicago 2021
- Everist, Mark, *Genealogies of Music and Memory. Gluck in the Nineteenth-Century Parisian Imagination*, Oxford 2021
- Fauquet, Joël-Marie, Berlioz's Version of Gluck's Orphée, *Berlioz Studies*, hrsg. v. Peter Bloom, Cambridge 1992: 189–253
- Figes, Orlando, *The Europeans: Three Lives and the Making of a Cosmopolitan Culture*, London 2020
- Fischer, Christine, Mediale Inszenierung geteilter Autor*innenschaften: Pauline Viardot-Garcias Rollenporträts als Orphée (Paris, Disdéri, 1859), *Journal of Literary Theory*, 16, 2022: 120–146
- Fischer, Georg, *Sampling in der Musikproduktion. Das Spannungsfeld zwischen Urheberrecht und Kreativität*, Marburg 2020
- Friang, Michèle, *Pauline Viardot au miroir de sa correspondance. Biographie*, Paris 2008.
- Gautreau, Michel, *La musique et les musiciens en droit privé français contemporain*, Paris 1970
- Gluck, Christoph Willibald, *Seule Edition conforme à la Représentation. Orphée. Opéra en quatre Actes. Musique de Gluck. Représenté au Théâtre Lyrique*, hrsg. v. Théodore Ritter, Paris 1859
- Goehr, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992

- Goldbeck, Melanie von (Hg.), *Lettres de Charles Gounod à Pauline Viardot*, Paris 2015
- Harroway, Donna, Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, *Feminist Studies*, 14, 3, 1988: 575–599
- Heitmann, Christin, Pauline Viardot. Systematisch-bibliographisches Werkverzeichnis (VWV), <https://www.pauline-viardot.de/Werkverzeichnis.htm>, letzter Aufruf: 19.12.2021
- Huebner, Stephen, *The Operas of Charles Gounod*, Oxford 1990
- Jefferson, Ann, *Genius in France: An Idea and its Uses*, Princeton 2015
- Knaus, Kordula; Kogler, Susanne (Hg.), *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart (Musik – Kultur – Gender)*, Wien 2013
- Köhne, Julia B., Barbara Ventarola (Hg.), *Weibliche Genieentwürfe. Eine alternative Geschichte des schöpferischen Subjekts*, Würzburg 2013
- Koselleck, Reinhard, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt am Main 2017
- Koselleck, Reinhard, *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München 1987
- Langewitz, Helena, Vom Porträt zum Monument. Paris als Produktionsstätte der Bilder Christoph Willibald Glucks, *Christoph Willibald Gluck. Bilder Mythen Diskurse*, hrsg. v. Thomas Betzwieser, Michele Calella u. Klaus Pietschmann (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 47), Wien 2018: 45–70
- Launay, Florence, *Les compositrices en France au XIXe siècle*, Paris 2006
- Marix-Spire, Thérèse, Gounod and his first Interpreter, Pauline Viardot – Part 1, *The Musical Quarterly*, 31, 2, 1945: 193–211
- Marix-Spire, Thérèse; Huntress, Erminie, Gounod and his first Interpreter, Pauline Viardot – Part II, *The Musical Quarterly*, 31, 3, 1945: 299–317
- McCauley, Elizabeth Anne, *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven 1985
- McManus, Laurie, *Brahms in the Priesthood of Art. Gender and Art Religion in the Nineteenth-Century German Musical Imagination*, New York 2021
- Montgomery, Robert, Robert Threlfall, *Music and Copyright: The Case of Delius and his Publishers*, Aldershot 2007
- Moroni, Gabriele, *La censura sulle opere di Verdi*, Lexington 2015
- Müller-Höcker, Katrin, *Pauline Viardots Orpheus-Interpretation in der Berlioz-Fassung von Glucks Orphée*, Hildesheim 2016
- Ory, Pascal (Hg.), *La Censure en France à l'ère démocratique (1848-...)*, Bruxelles 1997
- Pohlmann, Hansjörg, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800): Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewusstseins der Komponisten*, Kassel 1962
- Rutherford, Susan, *The Prima Donna and Opera, 1815–1930* (Cambridge Studies in Opera), Cambridge 2006

- Rutherford, Susan, Divining the ›diva‹, or a Myth and its Legacy: Female Opera Singers and Fandom, *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 36, 2006: 39–62
- Sand, George, *Consuelo*, vol. 1–3, Paris 1861
- Sprang, Christian, *Grand Opéra vor Gericht*, Baden-Baden 1993
- Stier, Melanie, Pauline Viardot Garcias Einfluss auf Entstehung, Aufführung und Rezeption von Charles Gounods erster Oper *Sapho*, *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen. Freie Beiträge*, hrsg. v. Gilbert Stöck u. Katrin Stöck, Leipzig 2012a: [241]–249
- Stier, Melanie, *Pauline Viardot-Garcia in Großbritannien und Irland. Formen kulturellen Handelns* (Viardot – Garcia – Studien), 3, Hildesheim 2012b
- Viardot-Garcia, Pauline, *Ecole classique du chant – Klassische Gesangsschule. Neu übersetzt und kommentiert*, hrsg. v. Eva-Regina Bodemann, Berlin 2021
- Waddington, Patrick, Pauline Viardot-Garcia as Berlioz's Counselor and Physician, *The Musical Quarterly*, 59, 1973: 382–398
- Walter, Michael, *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart 2016
- Wallberg, Günther, *Die Schutzfähigkeit von Bearbeitungen gemeinfreier Werke der Ersten Musik im europäischen Vergleich*, Frankfurt a. M. 2002
- White, Kimberly, *Female Singers on the French Stage, 1830–1848*, Cambridge 2018.
- Willson, Flora, Classic Staging: Pauline Viardot and the 1859 Orphée Revival, *Cambridge Opera Journal*, 22, 3, 2010: 301–326
- Zechner, Ingeborg, Die Bedeutung der Gluck-Interpretin für das Opernrepertoire des 19. Jahrhunderts. Eine Neubewertung, *Archiv für Musikwissenschaft*, 75, 2, 2018: 82–104

III. Studien zu Praktiken der Verwertungsgesellschaften

Digitale Transformation der Text-/Bild-Verwertungsgesellschaften

Sabine Richly

Die Entwicklung eines passenden Reifegradmodells

Abstract:

Dieser Beitrag beschäftigt sich aus wirtschaftswissenschaftlicher Perspektive mit der Digitalen Transformation der VGen im Text-/Bild-Bereich. Ziel ist die Entwicklung eines angepassten Reifegradmodells, das geeignet ist, spezifische Handlungsfelder und Entwicklungen praxisnah abzubilden. Zunächst werden dazu strategisch relevante Besonderheiten der Text-/Bild-VGen dargestellt. Anhand der Anforderungen der Literatur zu Digitalen Reifegradmodellen wird der Bedarf für ein angepasstes Modell ermittelt. Das Spannungsfeld der inneren und äußeren Bedingungen der Digitalstrategie umfasst aktuelle Herausforderungen, aber auch Aspekte wie die Stellung im Wettbewerb und die möglichen strategischen Ziele. Basis der Analyse sind Experteninterviews. In einem qualitativ-inhaltsanalytischen Ansatz wird daraus das Modell erarbeitet. Weiterführende Empirik könnte zukünftig eine Einordnung konkreter VGen in das Modell vornehmen.

Schlagwörter: Digitale Transformation, Digitalstrategie, Ökonomie kollektiver Rechtewahrnehmung, Monopolstellung, Digitale Werknutzungen, Text und Bild.

Anmerkung: Der Beitrag ist im Zusammenhang mit der Masterarbeit der Autorin im Studiengang »Digital Media Management M.B.A.« an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF entstanden. Die Autorin ist auch als Syndikusrechtsanwältin der VG WORT tätig. Die Ansichten, die in diesem Beitrag vertreten werden, sind persönliche Ansichten der Autorin und nicht notwendigerweise auch solche der VG WORT.

1. Einleitung

Digitale Technologie hat die Geschäftsmodelle auf dem Markt für Texte und Bilder von Grund auf revolutioniert. Wo früher Printprodukte hergestellt wurden, die in Bibliotheken standen, dort physisch ausgeliehen und kopiert wurden, entstehen Publikationen heute bereits digital und werden vielfach rein online vertrieben, genutzt und verbreitet. Drei Parameter beschreiben die Nutzungen der Werke im digitalen Zeitalter: »*any time*«, »*anywhere*« und als »*perfect copies*«¹ – verlustfreie und massenhafte Kopien der Werke sind im Internet jederzeit und überall verfügbar.

Die Aufgabe, auch zukünftig eine angemessene Vergütung für diese Nutzungen für die Urheber_innen und Verlage sicherzustellen, erfordert die Digitale Transformation der beteiligten VGen. Dabei handelt es sich um die vielleicht größte strategische Herausforderung in deren Geschichte. Gemeistert werden kann sie nur durch bewusste Entscheidungen, gerichtet auf eine aktive Neugestaltung aller Geschäftsbereiche, nicht nur der technologischen Ebene.

In der digitalen Transformation sind digitale Reifegradmodelle zur Analyse des Reifegrads ein wichtiges strategisches Instrument. Klassische Analyseinstrumente des strategischen Managements können oft nicht unmittelbar auf VGen angewendet werden: Die VGen dürfen schon dem Gesetz nach keine Gewinne erzielen, die Aufgaben und damit auch die strategischen Ziele der VGen sind gesetzlich limitiert. Die VGen benötigen daher für ihre Analysen ein Modell, das ihren Zielen und Aufgaben gerecht wird. Nur so können strategische Entscheidungen in den Bereichen getroffen werden, die für sie tatsächlich Relevanz haben.

1 Ricolfi, 2007: 286.

2. Besonderheiten der Geschäftsmodelle

Die Geschäftsmodelle der Text-/Bild-VGen², aber auch die Rahmenbedingungen innerhalb derer sie tätig sind, ergeben ein eigenes strategisches Umfeld, das an die Analyse der Geschäftsbereiche besondere Herausforderungen stellt.

Der Text-/Bildbereich unterscheidet sich wegen der Natur der Werke, für die Rechte wahrgenommen werden³, deutlich vom Musik- und Filmbereich. Die primären Absatzmärkte für Text und Bild sind auch im digitalen Zeitalter von Verlagen und spezialisiertem (Online-)Buchhandel als Intermediären geprägt, während sich das Geschäft für Musik und Film bereits deutlich früher und stärker auf digitale Geschäftsmodelle verlagert hat.⁴ Gründe dafür werden in der »relativ geschlossenen Markteinheit« aus der »Trias von Verlags-, Zwischen- und Einzelbuchhandel mit dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels und der gesetzlich garantierten Buchpreisbindung« gesehen.⁵

Neue, digitale Erscheinungs- und Vertriebsformen im Text-/Bildbereich sind im Hinblick auf relevante Digitalisierungsfragen – wie z.B. neue Bildungs- und Wissenschaftsnutzungen oder die Organisation und Regelung des E-Lending durch Bibliotheken – mit film- und musikbezogenen Fragen nur schwer vergleichbar.

Im Vergleich zu Musik und Film, wo die Digitalisierung den Werkgenuss erst zeit- und ortsunabhängig ermöglicht hat, konnten digitale Formen

2 Gemeint sind damit in Deutschland die VG WORT und die VG Bild-Kunst, die Literar Mechana und Bildrecht in Österreich sowie die Pro Litteris in der Schweiz. Ein weltweiter Überblick über alle Text-/Bild-VGen findet sich in IFRRO, 2017.

3 Der Fokus liegt auf sog. »stehendem Text und Bild« in Form von Internettexten, Belletristik, Sachbüchern, wissenschaftlichen Werken wie Fachbüchern, Zeitungen, Zeitschriften und Magazinen sowie von Fotografien, Illustrationen, Grafiken und Bildender Kunst; die Text-/Bild-Verwertungsgesellschaften nehmen teilweise daneben auch Rechte an Werken in audiovisueller Form von Drehbüchern, Moderationen, Podcasts, Hörbüchern, Regie- und Kamerawerken wahr, die hier nicht Gegenstand der Ausführungen sind.

4 Schrape, 2011: 45; Börsenverein des deutschen Buchhandels, 2017: 7.

5 Schrape, 2011: 48.

wie E-Books und E-Reader den Konsumenten im Ergebnis wenig wesentliche Vorteile bringen.⁶ Vielfach werden jedenfalls in Deutschland als Nachteile nach wie vor mangelnde Verleihoptionen, allgemeine Einschränkungen in der Benutzung und der haptischen Wahrnehmung sowie die Technikabhängigkeit und mangelnde Nachhaltigkeit genannt.⁷ Nach wie vor liegt der Marktanteil des E-Books am gesamten Publikumsbuchmarkt in Deutschland heute bei nur 5,9 %.⁸ Nur im Wissenschaftsbereich überwiegen die Beschaffungs-, Archivierungs- und Bearbeitungsvorteile der digitalen Form mittlerweile klar das analoge Produkt,⁹ weil die Ergebnisse leichter auffindbar sind sowie systematisch analysiert werden können. Digitale Publikationsformen ermöglichen den Download, ohne dass ein Versand noch nötig wäre und erleichtern darüber hinaus die Speicherung, Organisation und Auswertung.

Diese Aspekte wirken auch auf die Mechanik der Zweitverwertungen¹⁰, die in den Aufgabenbereich der Text-/Bild-VGen fallen.¹¹ Digitale Vervielfältigungsmöglichkeiten haben sich im Film- und Musikbereich zwar vehementer und bereits sehr viel früher entwickelt. Vergütungen für digitale Nutzungen, auch in der Cloud, werden aber auch im Text-/Bildbereich zukünftig die bisherigen Einnahmeströme für Papierkopien ersetzen müssen, weil auch in diesem Bereich nun zunehmend digital genutzt wird. Zunehmend vermischen sich primäre und sekundäre Nutzungen.¹² Dies erfordert

6 Gosling; Hemmerlein; Reynolds, 2012: 11.

7 Schrape, 2011: 36.

8 Börsenverein des deutschen Buchhandels, 2011: 2. Aktuelle vergleichende Marktdaten aus anderen Ländern und anschließende Analysen wären interessanter Gegenstand eigener Forschung.

9 Gosling; Hemmerlein; Reynolds, 2012: 42.

10 Damit sind alle Verwertungsformen im Sinne der §§ 15 ff. UrhG gemeint, die im Anschluss an die erste Veröffentlichung und Verbreitung des Werks (im Sinne von § 1 VerlagsG) geschehen. Beispiele sind Verleihe und Vermietung, aber auch private Vervielfältigungen oder solche zu wissenschaftlichen Zwecken ausgehend von der veröffentlichten Ausgabe.

11 Dreier, 2007: 239.

12 Man denke nur an den Hochschulbereich: Materialien werden meist nicht wie früher aus analogen Erstveröffentlichungen für Lehrzwecke kopiert, sondern häufig vom Verlag bereits als Dateien oder Datenbanken über eine elektronische

rechtliche Änderungen, aber vor allem komplexe Herausforderungen bei Änderungen in der Mechanik der Daten- und Einnahmengenerierung, in eigenen Prozessen und IT-Systemen.¹³

Auch die häufig faktisch weiterbestehende Monopolstellung der VGen hat hohe strategische Bedeutung. Die VGen mussten sich in der Vergangenheit wenig um Anwerbung und Fluktuation von Mitgliedern kümmern oder in Marketing und Kundenservice investieren. Als Kehrseite birgt dies die Gefahr, sich darauf »auszuruhen« und Innovation und Digitale Transformation nur langsam voranzubringen.¹⁴ Wären die VGen allerdings – z. B. durch Konkurrenz gewinnorientierter digitaler Lizenzierungsplattformen – stärkerem Wettbewerb ausgesetzt, würden die ihnen übertragenen Aufgaben wohl teurer werden: weil die *economies of scale* verloren gehen¹⁵ und weil für die Rechteverwaltung höhere Kosten entstehen würden. Nicht zuletzt ist die Erzielung von Gemeinwohlgewinnen entscheidend, die die Macht ihres Kollektivs auch durch die Wahrnehmung wichtiger sozialer Aufgaben und Lobbytätigkeiten mit sich bringt.¹⁶ Auch nach Drexl kann die Monopolstellung sicherstellen, dass eine Vorselektion besonders erfolgreicher und gewinnbringender Werke unterbleibt, um offenen und nicht diskriminierenden Zugang zu allen Werken herzustellen und damit Kreativität und Innovation durch Gleichbehandlung aller Berechtigten zu fördern.¹⁷

Lizenz geliefert, die meist auch Bestimmungen zu zulässigen Vervielfältigungen enthält. Im Rahmen der Lizenz wird zwischen dem Bereich der Schrankennutzung und weiteren Kopiermöglichkeiten häufig nicht klar unterschieden.

13 Die Komplexität der Aufgabe beschreibt Gervais treffend: »Getting the rights, the metadata about works, authors, rights holders, contracts and contacts; designing efficient software and systems; getting people trained; providing service to rightsholders and users; processing usage and distribution data; and dealing with the legal complexities of copyright are not for the faint of heart.«, Gervais, 2011: 433.

14 Ricolfi, 2007: 291–293.

15 Drexl, 2007: 265–268 unter detaillierter Auseinandersetzung mit den wettbewerbsrechtlichen Ausführungen von Besen, 1992: 397 et al. sowie Katz, 2005: 40–47.

16 Ricolfi, 2007: 311 erarbeitet: »Decentralized and non-market choices are based on social exchange and therefore on mechanisms based on reciprocity and cooperation, rather than on price.«; in diesem Sinne auch Towse, 2012: 28.

17 Drexl, 2007: 267.

3. Anforderungen an ein Reifegradmodell nach der Literatur

Ein einheitlicher Digitalisierungsbegriff existiert in der Literatur nicht, obwohl selbst im Laienverständnis Digitalisierung oft als gegenwärtig bedeutendste Entwicklung gesehen wird. Brynjolfsson und McAfee¹⁸ bezeichnen die Digitalisierung deshalb als »Second Machine Age«. Gobble¹⁹ sieht die Digitalisierung in der Verwandlung von Daten in Wertschöpfung und unterscheidet prägnant: »*Digitization is the conversion of atoms to bits, digitalization is the transformation of all those bits into value.*«

Das technische Verständnis der Digitalisierung ist deutlich enger als dieses breite Verständnis eines tiefgreifenden Wandels. Für strategische Aufgabenstellungen ist eine Definition der Digitalisierung, die den Wertgewinn mit einbezieht, fast zwingend.²⁰ Würde man nur auf eine Umwandlung analoger Prozesse in digitale Prozesse abstellen, wäre die Digitalisierung sinnloser Selbstzweck.²¹ Hier wird deswegen von einem weiten Verständnis des Begriffes ausgegangen, das die Transformation von Informationen und Strukturen umfasst,²² aber auch die Programmierbarkeit, Adressierbarkeit, Speicherbarkeit, Kommunizierbarkeit, Nachverfolgbarkeit und Assoziierbarkeit der Daten innerhalb einer vernetzten Servicearchitektur.

Digitale Reifegradmodelle werden entwickelt, um eine Standortbestimmung vorzunehmen,²³ vor allem aber, um Erfolge und Defizite auf dem Weg zu digitaler Reife dokumentierbar, messbar und analysierbar zu machen.²⁴ Erste Modelle wurden von Praktikern, vor allem von Unternehmensberatern²⁵, entwickelt. Mittlerweile sind digitale Reifegradmodelle auch Ge-

18 Brynjolfsson; McAfee, 2014: 9.

19 Gobble, 2018: 66.

20 Wolf; Strohschen, 2018: 58.

21 Greiner; Riepl; Kittelberger, 2017: 19.

22 Yoo; Henfridsson; Lyytinen, 2010: 731.

23 Bley; Schön; Strahinger, 2020: 342.

24 Becker; Knackstedt; Pöppelbuß, 2009: 218.

25 Westerman, Bonnet; McAfee, 2014: 149; Lichtblau; Stich; Bertenrath; Blum; Bleider; Millack, 2015.

genstand umfangreicher akademischer Forschung geworden.²⁶ Reife wird beschrieben als der Zustand, in dem eine Organisation perfekt ihre Ziele erreichen kann.²⁷

Zur digitalen Transformation herrscht nach wirtschaftswissenschaftlichen Ansichten Konsens, dass diese im Kontext der proaktiven Anpassung an eine digitale Unternehmensumwelt zu sehen sind. Die Auffassungen der Literatur unterscheiden sich jedoch in ihrer Schwerpunktsetzung: Während Back und Berghaus²⁸ die Transformation konkret unternehmensbezogen als Gesamtschau von Prozessen verstehen, fokussieren Schallmo et al.²⁹ sowie Westerman et al.³⁰ darauf, dass es durch die digitale Transformation gelingen muss, zusätzlichen Unternehmenswert zu generieren, in Gestalt der Schaffung neuer, digitaler Geschäftsmodelle und durch neue Wertschöpfung für Kunden und Stakeholder. Auch von den Berateransätzen wird betont, dass die Definition nicht in einer konkreten Aktion zu verstehen sei, sondern vielmehr als »*way of doing things*«³¹, also – anders als bei vielen anderen Prozessen – eine umfassende ganzheitliche und langfristige Strategie erfordert.³²

Ein Modell, das geeignet ist, den Grad der digitalen Transformation spezifisch abzubilden, erfordert möglichst exakte inhaltliche Branchenbegrenzung, eine ausreichend genaue Beschreibung der Dimensionen, d.h., der zu untersuchenden Geschäftsfelder, sowie eine nicht zwingend abgeschlossene Liste von Kategorien als Reifegradindikatoren.³³ Dadurch entsteht eine Multidimensionalität der Darstellung, welche die umfassende Einstufung der digitalen Entwicklung in bestimmte Stufen ermöglicht.

26 Die Ansätze werden teils hauptsächlich empirisch (Back; Schacker, 2019: 1–9, mittels der Design Science Research Methode sowie Schallmo; Williams; Lohse, 2019: 1–24), teils mit Hilfe systematischer Literaturanalysen und der Validierung und Kombination verschiedener weiterer Literaturmodelle erarbeitet (Hölzle; Gerhardt; Petzoldt; Kullik, 2019: 1–14).

27 Rossmann, 2018: 32; Lahrman; Marx; Winter; Wortmann, 2011: 7.

28 Back; Berghaus, 2016: 101.

29 Schallmo; Williams; Boardman, 2017: 16.

30 Westerman; Bonnet; McAfee, 2014: 185.

31 Dörner; Edelman, 2016.

32 Frankenberger; Mayer; Reiter; Schmidt, 2020: 151–157.

33 Rossmann, 2018: 30.

4. Strategisches Spannungsfeld

Äußere und innere Kräfte wirken auf die Digitalisierung der VGen ein. Sie bilden ein Spannungsfeld, in dem beschleunigende, aber auch hemmende Faktoren den Prozess bestimmen.

Von außen wirken vor allem Änderungen in den Primärmärkten der Nutzung von Text und Bild, aber auch Änderungen der Nutzungen. Immer wieder werden gesetzliche Vergütungen in Frage gestellt³⁴, weil sich das Marktversagen bei der Entschädigung der Urheber_innen und Verlage³⁵ für Nutzungen ihrer Werke heute anders darstellt als in der Vergangenheit. Hviid et al.³⁶ erläutern, dass die Digitalisierung auch zu widerstreitenden Kräften geführt hat: Publizieren im Wege des Selfpublishing hat stark zugenommen, gleichzeitig hat dadurch aber die Verlässlichkeit der publizierten Werkinformationen abgenommen.³⁷ Bei den VGen ging dabei die Sicherheit über die Identität ihrer Verlagspartner und die Verlässlichkeit ihrer Angaben verloren, die bisher im Printbereich selbstverständlich waren.

Auch die Veränderung im Nutzungsverhalten von Texten und Bildern hat zwiespältige Auswirkungen: Bisher hat ein Kreislauf der Rechteverwertung bei Druckwerken dafür gesorgt, dass über die Vergütung auch für (erlaubte) sekundäre Nutzungen wie Bibliotheksleihen und private Kopien durch Bibliothekstantiemien und Geräte-, Betreiber- und Leermedienvergütungen Urheber_innen und Verlage angemessen kompensiert werden konnten.

Die Einnahmen aus Geräte- und Betreibervergütungen haben sich aufgrund der immer noch steigenden Zahl gefertigter Kopien bis heute auf relativ hohem Niveau gehalten.³⁸ Auf rechtlicher Seite bestehen jedoch Lücken

34 Umfassende Darstellung des Diskussionsstandes von Schaefer, 2020: 1248.

35 Hviid; Izquierdo Sanchez; Jaques, 2016: 38.

36 Hviid; Izquierdo Sanchez; Jaques, 2016: 42.

37 So sind Autorennamen und Werktitelinformationen außerhalb des wissenschaftlichen Bereichs (wie Blogs und Internetartikeln) nicht mehr verlässlich verfügbar, weil hier oft sogar die Plattformen, auf denen die Werke publiziert sind, die Autor_innen nur nach selbst angegebenen, nicht überprüften Pseudonymen kennen – eine Konsequenz der Störerhaftung der Plattformbetreiber.

38 Schaefer, 2020: 1250.

und Unsicherheiten bei gesetzlichen Vergütungen für digitale Nutzungen: Wo sich Kopien in die Cloud verlagert haben, gibt es z.B. heute (noch) keine den Nutzungen angemessene Geräte- und Betreibervergütung.³⁹

Auch der Bibliotheksverleih von E-Books (E-Lending) ist aktuell in heftiger Diskussion.⁴⁰ Eine »digitale Bibliothekstantieme« gibt es nicht, gleichzeitig sinken mit den Ausleihzahlen die Einnahmen für physische Ausleihen. Im Jahr 2020 wurden mit 30 Mio. Leihvorgängen genauso viele E-Books verliehen wie verkauft, der Zuwachs an Verleihvorgängen betrug im Vergleich zum Vorjahr 17,7 %.⁴¹ Die Bibliotheksverbände drängen auf eine Lösung, die E-Books und gedruckte Bücher vollständig gleichstellt und ihnen das gesetzliche Recht auf den Verleih jedes neu erschienenen E-Book gewährt.⁴² Urheber_innen und Verlage wollen dagegen ihr Recht auf die Vergabe von Lizenzen behalten und selbst entscheiden, ab wann neue Bestsellerwerke elektronisch auch von öffentlichen Bibliotheken verliehen werden dürfen (sog. »*Windowing*«).⁴³ Unabhängig davon, wie der Streit ausgeht, sind die bisherigen Modelle und Erlösströme also auch für das Ausleihen von Werken im tiefgreifenden Wandel.

Urheber_innen und Verlage sind wegen der laufend wachsenden Nutzungsmöglichkeiten digitaler Werke auf allen Ebenen heute mehr denn je auf Einnahmen auch für sekundäre Nutzungen angewiesen, die weder durch Digital Rights Management (DRM) noch durch Open Content-Modelle allein generierbar sind. Gleichzeitig entstehen aktuell neue, potentiell wertvolle Ansprüche und damit verbundene Digitalisierungsherausforderungen, welche die VGen für die von ihnen vertretenen Urheber_innen und Verlage wahrnehmen sollen.

39 Spindler; Sein, 2019: 415–420.

40 Börsenverein des deutschen Buchhandels, 2021.

41 Börsenverein des deutschen Buchhandels, 2021.

42 Deutscher Bibliotheksverband e.V. (DBV), 2021.

43 Im Rahmen der Initiative »Fair Lesen« plädieren Autor_innen und Verlage gemeinsam für eine Lösung über den Markt und ohne gesetzliche Lizenzpflicht, Radisch, 2021.

Das kürzlich in Kraft getretene Gesetz zur Anpassung des Urheberrechts an die Erfordernisse des digitalen Binnenmarktes⁴⁴ und das Urheberrechts-Diensteanbieter-Gesetz (UrhDaG)⁴⁵, beide in Umsetzung der Digital Single Market-Richtlinie (DSM-Richtlinie),⁴⁶ gelten als »Umsetzung der größten europäischen Urheberrechtsreform der letzten zwanzig Jahre«, die das »Urheberrecht fit für das digitale Zeitalter machen« sollen.⁴⁷ Die neuen Einnahmequellen müssen von den Text-/Bild-VGen verhandelt, realisiert und administriert werden. Dafür müssen schnell und effektiv digitale Rechte gebündelt angeboten werden, um durch digitale Kollektivlizenzen Vergütungen zu generieren. Für die zu erwartenden Erlöse müssen in den VGen innerhalb kürzester Zeit auf operativer Ebene Werk-, Nutzungs- und Beteiligungsdatenbanken sowie digitale Melde- und Verteilungssysteme geschaffen werden.

Auch innere Besonderheiten unterscheiden die Strategie der VGen von den meisten Unternehmen, aber auch von anderen gemeinnützigen Organisationen. So sind strategische Entscheidungen in VGen nicht nur Management-Aufgabe. Sie werden in komplexen Gremienstrukturen getroffen, in denen heterogene Gruppen ihre teils widerstreitenden Interessen zum Ausgleich bringen müssen. Die Arbeitsweise und Struktur der Gremien, wie sie in den Satzungen angelegt ist, kann bedeutenden Einfluss auf die Digitalstrategie haben.⁴⁸

Die Vertretung stark heterogener, teilweise wenig digital affiner Gruppen – *Digital Natives* sind im Kreis der durch VGen Vertretenen in der Minderzahl – führt dazu, dass die Digitalisierung von Kommunikationsmethoden, Entscheidungsprozessen und Meldeverfahren in Text-/Bild-VGen extremen

44 BGBl. 2021 Teil I Nr. 27, in Kraft seit 7. Juni 2021.

45 Die Regelungen zur urheberrechtlichen Verantwortlichkeit von Upload-Plattformen im Urheberrechts-Diensteanbieter-Gesetz (UrhDaG) sind am 1. August 2021 in Kraft getreten.

46 Richtlinie über das Urheberrecht und die verwandten Schutzrechte im digitalen Binnenmarkt (EU) 2019/790 – DSM-Richtlinie, Art. 17.

47 Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz, 2021.

48 Jensen; Meckling, 1979: 469–506. S. dazu auch den Beitrag von Jonas Weigel in diesem Band.

Herausforderungen begegnet. Aufgrund der heterogenen Gruppen, die vertreten werden, sind »durchschnittliche« oder »typische« Urheber_innen oder Verlage, auf die man ein digitales Kommunikationskonzept gezielt abstimmen könnte, kaum zu ermitteln. Hinzu kommt, dass das Massengeschäft der VGen schon in vordigitaler Zeit von der Verfügbarkeit verlässlicher und effektiv bearbeitbarer Daten stark abhängig war⁴⁹ und heute mehr denn je ist. Werk-, Nutzungs- und Abrechnungsdaten erhalten die VGen von Urheber_innen und Verlagen selbst, aber auch von Dritten, von Werknutzer_innen wie Bibliotheken und dem Bildungsbereich.

5. Empirische Forschung

Im Wege empirischer Forschung soll das für die dargestellten besonderen Bedürfnisse der VGen passende Modell erarbeitet werden. Schon wegen der Vielzahl der in der Fragestellung angelegten Aspekte und der hohen Anforderungen an ein praxistaugliches Modell bietet sich die Methode leitfadengestützter, semistrukturierter Interviews an.⁵⁰ Damit soll zum einen eine gewisse Vollständigkeit der aus der Literaturarbeit gewonnenen Aspekte gewährleistet werden, zum anderen soll die Methodik eine Struktur und Vergleichbarkeit der Interviewdaten herstellen, was die Auswertung erleichtert und die Ergebnisse verbessern kann.⁵¹ Zu den Parametern des Modells interviewt wurden acht Expert_innen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz, die über möglichst tiefe Erfahrung mit Text-/Bild-VGen und über besondere, praktische⁵² Expertise im Bereich »Digitale Transformation« oder »Digitales Publizieren« verfügen (siehe Abbildung 8). Dabei wurde darauf geachtet, eine große Breite an Expertise mit möglichst verschiedenen Erfahrungshorizonten

49 Towse, 2012: 3–30.

50 »Das Besondere am Expertenwissen besteht nicht nur in dessen besonderer Reflexivität, Kohärenz oder Gewissheit, sondern auch insbesondere darin, dass dieses Wissen in besonderer Weise praxiswirksam und damit orientierungs- und handlungsleitend für andere Akteure ist.« Bogner; Littig; Menz, 2014: 13.

51 Gläser; Laudel, 2019: 3–6.

52 Bogner; Littig; Menz, 2014: 14.

abzubilden, um die Grundgesamtheit der Stakeholder möglichst gut zu erfassen. Externe und interne Perspektiven sollten gleichermaßen abgebildet werden. Die Auswahlkriterien waren: Eine hauptberufliche oder ehrenamtliche oder wissenschaftliche Tätigkeit im Bereich Text-/Bild-VGen; besondere Expertise im Bereich »Digitale Transformation«/»Digitales Publizieren«; zusätzlich die Bündelung der Erfahrungswerte möglichst vieler Betroffener durch eine weitere Tätigkeit (z.B. durch eine Funktion in Interessensverbänden).

ID	Berufliche Perspektive	Expertise Text-/Bild-Verwertungsgesellschaft	Expertise „Digitale Transformation“	Bündelung von Interessen
AUT	Autor:in	Gremientätigkeit in einer VG	Digitales Publizieren auch in neuen Werk- u. Medienformen	Leitungsfunktion in einem Verband
JOU	Journalist:in	Gremientätigkeit in einer VG	Publikationsschwerpunkt	Leitungsfunktion in einem Verband
WISS	CEO Wissenschaftsverlag	Gremientätigkeit in einer VG	Tätigkeitsfokus	Leitungsfunktion in einem Verband
CEO	CEO	CEO einer VG	Fokus auf Digitalen Transformationsprozess	Durch hauptberufliche Funktion
CFO	CFO/CIO	CFO/CIO einer VG	Softwareentwicklung, IT und HR Tätigkeitsschwerpunkte	Durch hauptberufliche Funktion
TECH	CEO	CEO eines Softwareunternehmens	Beratung zu Digitaler Transformation und Software	Beratungstätigkeit für mehrere VGen
SOZ	Soziolog:in	Forschungsschwerpunkt, Autor:in	Technik- u. Informationssoziolog:in	Leitung eines Forschungsverbands
FAUT	Fachautor:in	Gremientätigkeit in einer VG	Publikationsschwerpunkt Digitalthemen	Leitungsfunktion in einem Verband

Abbildung 8: Auswahlkriterien und Expertise der Interviewpartner_innen (Quelle: Eigene Darstellung)

Die Auswertung der Interviews orientierte sich an der Methode der strukturgeleiteten, qualitativen Inhaltsanalyse.⁵³ So konnten die Interviews sowohl deduktiv als auch induktiv bearbeitet werden: Die Struktur, also ein zu überprüfendes Grundgerüst des Reifegradmodells (Dimensionen), ergibt sich dabei aus der Forschungsfrage und aus dem literaturanalysebasierten Leitfaden, die zusammen eine deduktive Forschungsgrundlage bilden. Die Kategorien des Modells werden auf der Ebene unterhalb der Dimensionen induktiv, also rein aus dem Erfahrungshorizont der Expert_innen erarbeitet.

53 Gläser; Laudel, 2019: 6; Corbin; Strauss, 2014: 86.

Die Strukturierung und Auswertung des Materials erfolgte durch Zusammenfassung und Codierung der transkribierten Inhalte mit Softwareunterstützung durch MaxQDA®. Beim Codieren werden dem transkribierten Text Schlüsselwörter zugewiesen, in sog. Codes dokumentiert und damit zu Ergebnissen reduziert, was weitergehende Auswertungen und statistische Analysen ermöglicht. Bei der Anordnung und Gewichtung der Dimensionen und Kategorien wurde die Häufigkeit der Nennung von Materien in einzelnen Kategorien als Indiz genommen.⁵⁴

6. Ergebnisse der Befragung

Die Analyse der Experteninterviews ergibt das im Folgenden dargestellte Modell, das auch im Hinblick auf die Ausdifferenzierung der Kategorien den Anforderungen des aktuellen wissenschaftlichen Standes⁵⁵ genügt, wenn es auch in Teilen noch überprüfungs- und ergänzungsbedürftig bleibt (so etwa im Hinblick auf die Bedürfnisse von Werknutzer_innen). Es muss sich auch in der praktischen Anwendung erst noch bewähren. Keine der im Leitfaden an die Expert_innen herangetragenen Dimensionen wurde von den Expert_innen als irrelevant für die Branche der Text-/Bild-Verwertungsgesellschaften eingestuft. Die Arbeit der Gremien in den VGen wurde in so vielen genannten Handlungsfeldern als bedeutender Faktor genannt, dass diese als eigene Dimension eingeführt wurde. Abbildung 9 zeigt ein für Text-/Bild-VGen angepasstes digitales Reifegradmodell in zehn Dimensionen und einem nicht abschließenden Kategorienkatalog, wobei Querschnittsmaterien farblich hervorgehoben wurden.

⁵⁴ Dabei wurde die sog. Code-Matrix-Analyse verwendet, die MaxQDA® als Auswertung der Daten anbietet.

⁵⁵ Becker; Knackstedt; Pöppelbuß, 2009: 213–222. Instrukтив zur Abwägung, welche Faktoren aufzunehmen sind, insbesondere auch Leyh und Bley, deren Modell sich gerade wegen der Komplexität und des Umfangs der Digitalisierungsaufgabe, die »teilweise zu starken Eingriffen in die Unternehmensabläufe und den Unternehmensalltag führen«, bewusst auf stark fokussierte Handlungsfelder und Erfolgsfaktoren beschränkt, Leyh; Bley, 2016: 37.

Zentrierung auf Stakeholder	Value Proposition	Verteilungsgerechtigkeit	Vertrauen	Transparenter Service	Hohe Effizienz	Widerstrebende Interessen & Heterogenität abbilden	Vertragseffizienz über lange Dauer	Nutzer: Lösungsorientierte Angebote
Kommunikation	Sprache der Zeit	Transparenz	Komplexität reduzieren	Mitglieder im Fokus	Mitarbeiterkommunikation	Digitale Tools	Zielgebundenes Marketing	
Digitalkultur	Digitale Denkweise	Proaktives Handeln	Vision leben					
Management	Vision	Digitalstrategie	Vermittlung von Digitalzielen	Kommunikationsstil	Langfristiges Digitalinvestment	Legitimität/ Vertrauen	Konkrete Zielvorgaben	Mut zum Scheitern
Gremien	Knowhow / Qualifikation	Digitalisierung als Gremienaufgabe	Digitale Arbeitsmethoden	Vermittlung Digitalinvestments	Flexibilität / Geschwindigkeit	Heterogenität abbilden	Menschlichkeit/ Diskurs gewährleisten	
Arbeit/Expertise	Agiles Arbeiten	Modernisierung der Sprache	Kreativität	Innovationsförderung	Motivation			
	Zentrale Zuständigkeit für Digitalisierung	Recruitment	Fortbildung	Nutzungsexpertise	Digitalexpertise			
Services	Datenvernetzung	Komplexität reduzieren	Portale	Gratwanderung kollektive/individuelle Rechtswahrnehmung	Vertrauen in Services			
Prozesse /Organisation	Reibungsloser Datenaustausch	Transparenz	Infragestellen analoger Prozesse	Steuerbarkeit				
Technologie	Analysefähigkeit / Big Data	Strategisches Technologie-Investment	Flexibilität	Komplexität abbilden können	Stabilität, Verfügbarkeit	Usability		
Produkt-Innovation	Automatisierte Datenerfassung	Strategisches Innovationsinvestment	Bereitschaft zur Transformation	Neue Nutzungen und Werkarten abbilden	Experimentierfreudigkeit			

Abbildung 9: Tabellarische Darstellung der Kategorien und Dimensionen des Reifegradmodells (Quelle: Eigene Darstellung)

Der Prozess der digitalen Transformation ist in dem Modell agil und zyklisch ausgestaltet, was dem Umstand Rechnung trägt, dass der Prozess wegen der steten Fortentwicklung der Märkte, Nutzungen und Technologien per se nie abgeschlossen sein kann.⁵⁶ Die meisten Expert_innen waren sich einig darüber, dass das Anstreben einer Pionierstellung für die VGen als Treuhänder kein strategisches Ziel sein sollte, insbesondere nicht im Hinblick auf Technologie:

»Ich glaube trotzdem, hier sollte man nie first mover sein, sondern eher follower, wenn mal irgendwas aufgebaut wird, muss man es benutzen. Aber wir können es nicht treiben.« (CEO: 55).

Der Vertreter eines Wissenschaftsverlags sah das strategische Ziel allerdings in einer sehr aktiven Gestaltung des digitalen Umfelds, auch der Primär-

⁵⁶ Koch; Windsperger, 2017: 8–11 beschreiben detailliert, wie in einem »Digital Business Ecosystem« die Netzwerkeffekte und Dynamiken sich gegenseitig beeinflussen und verstärken, was ständige neue Anpassung erfordert.

märkte. Grenzen der strategischen Ziele liegen im gesetzlichen Auftrag, so dass sich vor diesem Hintergrund jedenfalls keine praktischen Diskrepanzen zwischen den verschiedenen Ansichten zur Zielsetzung ergaben.

Der konkrete Reifegrad in einer Dimension oder Kategorie lässt sich entsprechend mit einem der Abbildung 10 dargestellt dargestellten Zustände beschreiben.

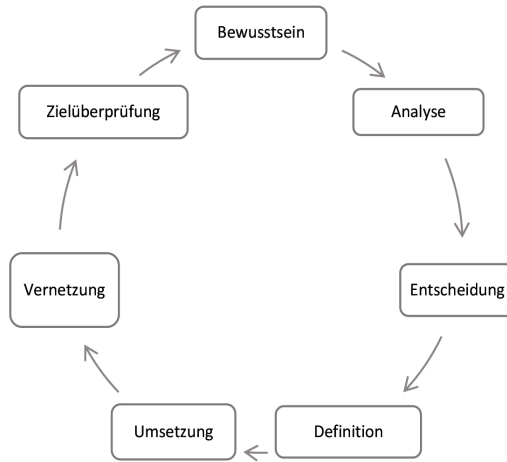


Abbildung 10: Zyklus des Transformationsprozesses (Quelle: Eigene Darstellung)

Am Beispiel der Dimension »Kommunikation« könnte der Prozess dergestalt ablaufen, dass nach einem Beschluss der Gremien, in diesem Bereich tätig werden zu wollen (Bewusstsein), eine Phase interner Analyse konkreter digitaler Kommunikationsmedien erfolgt. Dabei wären die Kategorien (Komplexitätsgrad, Fokus auf Mitgliederinteressen etc.) jeweils einzeln zu analysieren, z.B. auch unter Einbeziehung empirischer Methoden (etwa einer Mitgliederumfrage). Basierend darauf würden in der Entscheidungsphase mögliche Maßnahmen vorgeschlagen und diskutiert, beispielsweise eine Überarbeitung von Website-Texten und Melde-Formularen. Eine Definition der Umsetzungsarbeiten (mit entsprechenden Finanz- und Zeitplänen) ginge der praktischen Überarbeitung der Medien voraus. Anschließend wäre sicherzustellen, dass Begrifflichkeiten in allen Kommunikationsbereichen

stringent verwendet werden (Phase der Vernetzung). Eine abschließende Nutzerbefragung könnte ermitteln, ob und wie weit das Ziel erreicht wurde, die vermittelten Inhalte durch die Überarbeitung der Medien verständlicher und transparenter zu machen (Zielüberprüfung). Die Ergebnisse einer solchen Befragung könnten erneut ein Bewusstsein über die Notwendigkeit weiterer Verbesserungen im Kommunikationsbereich bewirken.

Im Bereich der Dimension der »Kundenzentrierung« stellten sich neben allgemeinen Kategorien zwei weitere Bedeutungsebenen heraus, die besser Abgrenzung bedurften. Als »Kunden« kommen aus Sicht der Befragten Urheber_innen und Verlage in Frage,⁵⁷ aber auch die einkommensrelevanten Nutzergruppen (z.B. Bibliotheken, Bildungseinrichtungen). »Kunden« waren deshalb als »Stakeholder« zu bezeichnen. »Urheber_innen und Verlagen« kommt eine eigenständige und zentrale Bedeutung im Digitalisierungsprozess zu. Kundenzentrierung wurde von den Expert_innen als »der wichtigste Punkt« und »zentrales Element« der Digitalisierung bezeichnet.

Wenn die Kultur der Digitalisierung angesprochen war, wurde so häufig von Themen der Kommunikation, insbesondere der Bedeutung der Sprache in der Innen- und Außenkommunikation der VGen betont, dass neben der hervorgehobenen Bedeutung der Gremien auch dieser Dimension eine eigenständige Bedeutung zu geben war.⁵⁸

Im Bereich »Management« zeigen sich dagegen überraschend wenige Besonderheiten von Text-/Bild-VGen gegenüber Literaturmodellen wie beispielsweise mit dem für Kleine und Mittlere Unternehmen (KMU) ent-

57 Nach der gesetzlichen Definition sind Urheber:innen und Verlage gerade nicht »Kunden« (also Abnehmer der angebotenen Leistungen), sondern als Anteilseigner auch Anbieter derselben, § 2 Abs. 2 Nr. 1 VGG. »Um eine Verwertungsgesellschaft zu sein, muss die Organisation darüber hinaus mindestens eine der folgenden Bedingungen erfüllen: 1. ihre Anteile werden von ihren Mitgliedern (§ 7) gehalten oder sie wird von ihren Mitgliedern beherrscht; [...].«

58 »Natürlich muss jede Digitale Transformation mit Kommunikation beginnen.« CFO (30–31).

wickelten Modell von Hölzle et al.⁵⁹ und dem Mittelstandsmodell von Leyh und Bley.⁶⁰

In den Kategorien des Reifegradmodells fallen Querschnittsmaterien ins Auge, die die strategischen Herausforderungen bei der Digitalisierung zusammenfassend gut charakterisieren. Hervorgehoben wird die Bedeutung eines reibungslosen Datenflusses in einem »stimmigen Datenmodell« »aus einem Guss«, dies steht im Gegensatz zu »Datensilos für einzelne Bereiche«, die als schädlich angesehen werden. Die Vision im Hinblick auf den volldigitalisierten Datenfluss wird beschrieben wie folgt:

»Es werden überall Daten erhoben. [...] meine optimale Vision einer Verwertungsgesellschaft der Zukunft wäre, dass diese Daten in der VG [...] automatisch zusammenlaufen, erfasst werden, Anteile berechnet und ausgegeben werden und das Ganze im Zweifel sogar vollautomatisiert.« (AUT: 89)

Bildlich wird auch von einem Datentrichter gesprochen:

»Ich brauche einen Trichter, logisch aufgebaut, der mich da hinführt, wo ich eigentlich hin will. Wo ich Daten automatisch bekomme, sollte ich sie auch aus Datenbanken gewinnen, Beispiel von Bibliotheken. [...] das bietet natürlich auch viel Potenzial für Schnittstellen mit anderen Verwertungsgesellschaften.« (FAUT: 83)

Weitere zentrale Indikatoren der Digitalen Reife auf nahezu allen Ebenen sind langfristiges Investment in die Digitalisierung und in die Reduzierung der Komplexität der Geschäftsprozesse, die auch in der Sprache deutlich werden muss:

»Typisiert mehr. Braucht Wörter, die auch im Markt gebraucht werden. [...] Wir machen es in einer nach innen gerichteten und sehr ›verrechtlichen‹ Art und Weise [...].« (CEO: 70–72)

⁵⁹ Hölzle; Gerhardt; Petzolt; Kullik, 2019: 29–32.

⁶⁰ Leyh; Bley, 2016: 38.

»Digitalisierung heißt auch immer Kommunikation! Vereinfachung und Vereinheitlichung von Kommunikation.« (FAUT: 77)

Damit einhergehend sind Transparenz und Vertrauen in das Handeln und in die Strategie der VGen entscheidende Faktoren für das Gelingen.

7. Limitationen und Ausblick

Das Modell eignet sich als Strategie- und Analyseinstrument für VGen im Text-/Bildbereich. Die Aussagen der Expert_innen stellen dabei bewusst keine Bewertung des aktuellen Digitalisierungsgrads einer oder bestimmter VGen dar, sondern sie ermitteln, in welchen Bereichen eine Standortbestimmung sinnvoll sein kann. Diese Arbeit muss in der Praxis jeder einzelnen VG geleistet werden. Weiterer Forschungsbedarf ergibt sich auch im Hinblick auf Nutzergruppen. Insbesondere sollte die Sicht der Kopiergeräteindustrie, der Bibliotheken und der Stakeholder aus dem Bildungsbereich ermittelt werden.

Auch in der Kategorie »Arbeit/Expertise« könnten weitere Erkenntnisse aus Mitarbeiterbefragungen gewonnen werden, insbesondere was Aspekte um Ängste bei der Digitalen Transformation betrifft. Für diesen Beitrag wurde bewusst darauf verzichtet, weil eine valide Abbildung nur durch Befragung mehrerer Vertreter_innen aus verschiedenen Gesellschaften möglich wäre, was den Umfang der Forschung deutlich überschritten hätte.

Weitere Erkenntnisse können durch praktische Überprüfung des Modells in international besetzten Fokusgruppen gewonnen werden. Diese würden auch eine konkrete Einordnung von VGen in das Modell ermöglichen, was an dieser Stelle noch nicht möglich ist. Es ist damit zu rechnen, dass bei den Text-/Bild-VGen der praktische Bedarf an einem für sie passenden digitalen Reifegradmodell mit steigendem Digitalisierungsdruck wachsen wird, wie es auch in anderen Industrien der Fall ist.⁶¹ Mit der Verbreitung neuer

61 Back; Schacker, 2019: 1; Schallmo; Williams; Lohse, 2019: 11.

digitaler Geschäftsmodelle sowohl im Bereich primärer als auch sekundärer Rechteverwertung wird das Modell in der Praxis weiter zu verifizieren, evaluieren und zu entwickeln sein. Es kann somit Ausgangspunkt weiterer Forschung werden.

Das Modell könnte ggf. auch für andere Organisationsformen in einem weniger wettbewerbsgetriebenen Umfeld sichtbar und nutzbar gemacht werden. In Betracht kommt die Anwendung für gemeinnützige Organisationen, Vereine, Behörden, Industrie- und Interessensverbände. Auch diese sind stark durch Mitgliederkommunikation, komplexe Strukturen und Entscheidungen durch Gremien geprägt. Weitergehende empirische Forschung sollte für sie das Modell validieren, aktualisieren und ergänzen.

Denkbar ist die Anwendung des Reifegradmodells auch im internationalen Geschäft der VGen, zu einen, um Potential für Erfahrungsaustausch zwischen Gesellschaften zu ermitteln, die in unterschiedlichen Dimensionen und Kategorien auf verschiedenem Entwicklungsstand sind, dies noch dazu in unterschiedlichen Rechtsrahmen; zum anderen bei der gemeinsamen Strategieentwicklung in der internationalen Zusammenarbeit mit dem Zweck der Generierung von Netzwerkeffekten über den Dachverband IFRRO (International Federation of Reproduction Rights Organisations).

8. Fazit

Die Aussagen der Expert_innen, mit Hilfe derer das Reifegradmodell erarbeitet wurde, belegen die wichtige Rolle, die den Gremien der Urheber_innen und Verlage in den VGen als Know-How- und Entscheidungsträger neben dem Management zukommt:

»Das ganze Konstrukt lebt ja eigentlich von einer Diskussion und von Menschen, die durchaus auch unterschiedliche Ansätze haben und auch sehr unterschiedliche Brillen aufhaben.« (CFO: 14)

»Auch, die tatsächlichen Nutzungen überhaupt zu kennen: Das wussten nur wir Praktiker. Wir bekamen mit, wo unsere Texte überall landeten und wie sie tatsächlich genutzt wurden. Dieses Wissen konnten wir in die Verwertungsgesellschaften einbringen.« (FAUT: 10–11)

Die Art und Weise der Kommunikation und insbesondere die verwendete Sprache sind wichtige Treiber und gleichzeitig Indikatoren digitaler Reife. Bezüglich der ermittelten Kategorien unterscheiden sich die Text-/Bild-VGen auf Managementebene nur wenig, in anderen Bereichen aber erheblich von anderen Marktteilnehmern. Zentrale Indikatoren der digitalen Reife auf nahezu allen Ebenen sind die Vernetzung der Daten, die Reduzierung der Komplexität der Geschäftsprozesse und damit einhergehend größere Transparenz.

9. Literaturverzeichnis:

- Back, Andrea; Berghaus, Sabine, Gestaltungsbereiche der Digitalen Transformation von Unternehmen: Entwicklung eines Reifegradmodells, *Die Unternehmung*, 70, 2, 2016: 98–123
- Back, Andrea; Schacker, Maximilian, Digital Transformation Compass – A Guide to Management Methods and Tools in Digital Transformation Initiatives (Proposal of Future Work), *Organizing in the Era of Digital Technology 2019*, <https://www.alexandria.unisg.ch/publications/257355>, 2019: 1–9, letzter Aufruf: 28.10.2021
- Besen, Stanley, M.; Kirby Sheila N.; Salop Steven C., An Economic Analysis of Copyright Collectives, *Virginia Law Review*, 78, 1, 1992: 383–411
- Börsenverein des deutschen Buchhandels, Digital ist mehr als Fünf Prozent. Vortrag Buchtage Berlin, <https://www.boersenverein.de/markt-daten/marktforschung/studien-umfragen/>, letzter Aufruf: 28.10.2021
- Börsenverein des deutschen Buchhandels, E-Lending: Filialisten reagieren auf Offenen Brief des dbv. »Ein Frontalangriff auf unser Geschäftsmodell«, <https://www.boersenblatt.net/news/ein-frontalangriff-auf-unser-geschaeftsmodell-165629>, letzter Aufruf: 28.10.2021
- Becker, Jörg; Knackstedt, Ralf; Pöppelbuß, Jens; Developing Maturity Models for IT Management – A Procedure Model and its Application, *Bus. Inf. Syst. Eng.*, 2009: 213–222

- Bley, Katja; Schön, Hendrik; Strahringer, Susanne; *Overcoming the Ivory Tower: A Meta Model for Staged Maturity Models, Responsible design, implementation and use of Information and communication technology*, hrsg. v. Marié Hattingh, Machdel Matthee, Hanlie Smuts et al., Cham 2020: 337–349
- Bogner, Alexander; Littig, Beate; Menz, Wolfgang, *Interview mit Experten. Eine praxisorientierte Einführung*, Wiesbaden 2014
- Börsenverein des deutschen Buchhandels, *Das E-Book in Deutschland 2020*, <https://www.boersenverein.de/markt-daten/marktforschung/e-books/>, letzter Aufruf: 28.10.2021
- Brynjolfsson, Erik; McAfee, Andrew, *The second machine age. Work, progress, and prosperity in a time of brilliant technologies*, New York, 2014
- Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz, *Gesetz zur Anpassung des Urheberrechts an die Erfordernisse des digitalen Binnenmarktes*, https://www.bmjv.de/SharedDocs/Gesetzgebungsverfahren/DE/Gesetz_Anpassung-Urheberrecht-dig-Binnenmarkt.html, letzter Aufruf: 22.10.2021
- Dörner, Karl; Edelman, David, *What »digital« really means*, https://digitalstrategy.nl/wp-content/uploads/What_digital_really_means-McKinsey-July-2015.pdf, letzter Aufruf: 20.10.2021
- Dreier, Thomas, *Regulating competition by way of copyright limitations and exceptions, Copyright Law. A Handbook of Contemporary Research*, hrsg. v. Paul Torremans, 2007: 232–254
- Drexel, Josef, *Competition in the field of collective management: preferring »creative competition« to allocation efficiency in European copyright law, Copyright Law. A Handbook of Contemporary Research*, hrsg. v. Paul Torremans, 2007: 255–282
- Deutscher Bibliothekenverband e.V., *E-Books in Bibliotheken*, <https://www.bibliotheksverband.de/e-books-bibliotheken>, letzter Aufruf 29.10.2021.
- Frankenberger, Karolin; Mayer, Hannah; Reiter, Andreas; Schmidt, Markus, *The Digital Transformers Dilemma. How to energize your core business while building disruptive products and services*, Hoboken 2020
- Gervais Daniel J., *The Landscape of Collective Management Schemes, Columbia Journal of Law & the Arts*, 34, 2011: 423–449
- Gläser, Jochen; Laudel, Grit, *The Discovery of Causal Mechanisms: Extractive Qualitative Content Analysis as a Tool for Process Tracing*, 20, 3, 2019 Art. 29: 1–32, <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/3386>, letzter Aufruf: 29.10.2021
- Gobble, Mary Anne, *Digital Strategy and Digital Transformation, Research-Technology Management*, 61(5), 2018: 66–71
- Gosling, Louisa; Hemmerlein, Christopher; Reynolds, Taylor, *E-books: Developments and Policy Considerations, OECD Digital Economy Papers*, 208, 2012: 1–77
- Greiner, Oliver; Riepl, Patrick; Kittelberger, Daniel, *Greiner, Die digitale Strategie – der Wegweiser zur systematischen Digitalisierung des Unternehmens*,

- Digitalisierung der Unternehmenssteuerung: Prozessautomatisierung, Business Analytics, Big Data*, hrsg. v. Michael Kieninger, Stuttgart 2007: 19–33
- Hölzle, Katharina; Gerhardt, Fabian; Petzolt, Sophie, *Reifegradmessung zur digitalen Transformation von KMU. Mittelstand 4.0*, Potsdam 2019
- Hviid, Morten; Izquierdo Sanchez, Sofia; Jacques, Sabine, From Publishers to Self-Publishing: The Disruptive Effects of Digitalisation on the Book Industry, November 11, 2016, <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2893237>, letzter Aufruf: 28.10.2021
- IFRRO, International Survey on Text and Image Copyright Levies, 2017, <https://www.wipo.int/publications/en/details.jsp?id=4192&plang=EN>, letzter Aufruf: 13.12.2021.
- Jensen, Michael C.; Meckling, William H., Rights and production functions: an application to labor-managed firms and codetermination, *Journal of Business*, 52, 4, 1979: 469–506
- Katz, Ariel, The Potential Demise of another Natural Monopoly: New Technologies and the Future of Collective Administration of Copyrights, *Journal of Competition Law and Economics*, 2005: 1–49
- Koch, Thorsten; Windsperger, Josef, Seeing through the network: Competitive advantage in the digital economy, *Journal of Organizational Design*, 6, 2017: 1–30
- Lahrman, Gerrit; Marx, Frederik; Winter, Robert; Wortmann, Felix, Business Intelligence Maturity: Development and Evaluation of a Theoretical Model, *Proceedings of the 44th Hawaii International Conference on System Sciences*, hrsg. v. Ralph H. Sprague, Piscataway 2011: 1–10
- Leyh, Christian; Bley, Katja, Digitalisierung: Chance oder Risiko für den deutschen Mittelstand? – Eine Studie ausgewählter Unternehmen, *HMD Praxis der Wirtschaftsinformatik*, 53, 1, 2016: 29–41
- Lichtblau, Karl; Stich, Volker; Bertenrath, Roman; Blum, Matthias; Bleider, Martin; Millack, Agnes et al., *Industrie 4.0 – Readiness*, Frankfurt am Main 2015
- Radisch, Iris, Fair Lesen: Die Zukunft des Lesens – Autoren und Verlage protestieren gegen eine neue Praxis der öffentlichen Bibliotheken, *Die Zeit*, Nr. 43, 2021, 21. Oktober 2021 <https://www.zeit.de/2021/43/fair-lesen-initiative-autoren-verlage-e-books-bibliotheken>, letzter Aufruf: 29.10.2021
- Ricolfi, Marco, Individual and collective management of copyright in a digital environment, *Copyright Law. A Handbook of Contemporary Research*, hrsg. v. Paul Torremans, Cheltenham 2007: 283–314
- Rossmann, Alexander, Digital Maturity: Conceptualization and Measurement Model, *Proceedings of the International Conference on Information Systems: Bridging the Internet of People, Data, and Things, 39th ICIS 2018*, <https://publikationen.reutlingen-university.de/frontdoor/index/index/docId/2152>, letzter Aufruf: 20.10.2021
- Schaefer, Martin, Die digitale Privatkopie im Zeitalter der »Exception based Business Models«, *GRUR*, 2020: 1248–1255

- Schallmo, Daniel; Williams Christopher A.; Boardman, Luke; Digital Transformation of Business Models – Best Practice, Enablers and Roadmap, *International Journal of Innovation Management*, 21, 8, 2017: 1–14
- Schallmo, Daniel; Williams Christopher A.; Lohse, Jochen, Digital Strategy – Integrated Approach and Generic Option, *Int. J. Innov. Mgt.*, 23, 08, 2019: 1–23
- Schrape, Jan-Felix, Der Wandel des Buchhandels durch Internet und Digitalisierung, *Organisations- und Innovationssoziologie*, 1, 2011: 1–53
- Spindler, Gerald; Sein, Karin, Die endgültige Richtlinie über Verträge über digitale Inhalte und Dienstleistungen, *MMR*, 2019: 415–420
- Towse, Ruth, Economics of Copyright Collecting Societies and Digital Rights. Is there a case for a centralised digital copyright exchange?, *Review of Economic Research on Copyright Issues* 9, 2, 2012: 3–30
- Westerman, George; Bonnet, Didier; McAfee, Andrew, *Leading digital. Turning technology into business transformation*, Boston 2014
- Wolf, Thomas; Strohschen, Jacqueline-Helena, Digitalisierung: Definition und Reife, *Informatik Spektrum*, 41, 1, 2018: 56–64
- Yoo, Youngjin; Henfridsson, Ola; Lyytinen, Kalle, Research Commentary – The New Organizing Logic of Digital Innovation: An Agenda for Information Systems Research, *Information Systems Research*, 21, 4, 2010: 724–735

Die Berechtigten der GVL

Kollektive Rechtewahrnehmung und ihre Interessenkonflikte

Jonas Weigel

Abstract:

Der Text nimmt die Berechtigtengruppen der Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten mbH (GVL) in den Blick. Tonträgerhersteller und ausübende Künstler_innen werden in der GVL als Berechtigte vereint. Bei diesem Zusammenschluss gab und gibt es Konflikte. Der Text kategorisiert die Berechtigten und betrachtet ihre unterschiedlichen Interessen und Trennlinien aus der Praxisperspektive. Dabei werden konkrete Beispiele aufgearbeitet und anhand der Interessen unterschiedlicher Gruppen von Kunstschaffenden analysiert. Das Medium und der Ort des Erklings von Musik spielt – so die zentrale Beobachtung – mit Blick auf notwendige Kompromisse in der kollektiven Rechtewahrnehmung eine besondere Rolle. Zuletzt erfolgt ein Blick in die Zukunft und die Skizzierung eines sich durch die Digitalisierung bildenden digitalen Künstlertypus.

Schlagwörter: Leistungsschutzrechte, GVL, Interessengruppen in einer VG, Interne Konflikte.

Anmerkung: Die vorliegende Studie baut auf die Erkenntnisse meiner Masterarbeit mit dem Titel »Zwischen Interessengruppen und technologischem Wandel: Die GVL in kulturhistorischer Betrachtung« auf.

Die Arbeit wurde 2021 an der Humboldt-Universität zu Berlin erstellt.

Zudem bin ich seit 2019 als Werkstudent und 2020 in Vollzeit Mitarbeiter der GVL.

1. Die GVL und ihre Berechtigten

1959 gründeten die International Federation of the Phonographic Industry (IFPI) und die Deutsche Orchestervereinigung (DOV) die Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten mbH (GVL). Als nun dritte deutsche VG neben der GEMA und der VG Wort vertritt die GVL die Leistungsschutzrechte der ›ausübenden Künstler‹ (Interpret_innen – repräsentiert durch die DOV) und der Musikwirtschaft (Tonträgerhersteller / Labels – vertreten durch die IFPI). Der Zusammenschluss dieser Gruppen verlief keineswegs konfliktfrei, der GVL-Gründung gingen verschiedene Gerichtsprozesse der beiden Parteien voraus. So befürchteten Schallplattenfirmen, dass ein Leistungsschutzrecht für Künstler_innen ihre Kontrolle über vertragliche Regelungen einschränken könnte.² Treiber der GVL-Gründung waren durch den technischen Fortschritt ausgelöste Veränderungen von gesellschaftlichen Hörpraxen, was auch neue juristische Diskurse nach sich zog.³ Schallplatte, Radio, Tonfilm und Fernseher ermöglichten, Musik und andere kulturelle Erzeugnisse mit technischen Mitteln zu kopieren, abzuspielen und zu senden. Dadurch entstanden neue Räume des Musik- und Künstlerlebens, an denen gewerbliche Gewinne erzielt wurden. An diesen *zweiten* Einnahmen waren Künstler_innen, Autor_innen, Labels und andere Kunstschaffende zunächst nicht beteiligt.

Diskussionen um die Rechte ausübender Künstler_innen wurden in Deutschland bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geführt. Nach einem Reichsgerichtsurteil von 1936 mussten Radiosender an Tonträgerhersteller für die Sendung ihrer Erzeugnisse Zahlungen leisten.⁴ Die GEMA

1 Die beiden Berechtigtengruppen werden aufgrund juristischer Genauigkeit nicht gegendert, es werden damit stets alle Geschlechter angesprochen.

2 Ruzsicka, 2011: 4.

3 Gerlach; Dünwald, 2008: 62.

4 Interne Quelle des GVL-Archivs. Berechtigtenversammlung (1968): Protokoll vom 3.10.1968, S. 4. Eine zentrale Entscheidung für die Verwertung von Leistungsschutzrechten geht damit auf einen Gerichtsbeschluss der NS-Diktatur zurück. Mehr Informationen zu diesem weitreichenden Urteil, auch in Verbindung mit dem Rechtssystem des ›Dritten Reichs‹, ist zu finden bei Fetthauer, 2004.

erwirkte im Laufe der 1950er Jahre Gerichtsurteile gegen die Firma Grundig, den damals größten Hersteller von Tonbandaufnahmegeräten, zur Abgabe aufgrund von Kopiermöglichkeiten.⁵ Dies führte 1962 zur Gründung der Zentralstelle für private Überspielungsrechte (kurz: ZPÜ, Gründungsmitglieder: GVL, VG Wort und GEMA) sowie 1965 zur Integration der privaten Vervielfältigungsrechte in das Urheberrechtsgesetz.⁶ 1960 entschied der Bundesgerichtshof, dass auch die öffentliche Wiedergabe von Musik (beispielsweise in Kneipen, Restaurants usw.) erlaubnispflichtig ist. Diese Entscheidung war schon 1959 absehbar und einer der wesentlichen Anlässe der GVL-Gründung.⁷ Im Sinne des Urteils musste fortan eine Lizenz für die öffentliche Wiedergabe von Schallplatten erworben werden – bis heute einer der ertragreichsten Einnahmebereiche der GVL.⁸

In der GVL sind Tonträgerhersteller und sogenannte »ausübende Künstler« zusammengeschlossen, die jeweils 50% der eingenommenen Gelder erhalten und zudem durch einen eigenen Geschäftsführer vertreten werden. Innerhalb der beiden Berechtigtengruppen gibt es weitere Unterscheidungen: Schauspieler_innen, Musiker_innen, klassische Musiker_innen, populäre Künstler_innen, Indie-Labels, Major-Labels und viele weitere. Jede dieser Gruppen bringt eigene Voraussetzungen und Interessen mit, die Spannungsfelder in der GVL erzeugen. Der vorliegende Text wird diese Gruppen, deren Interessen und die daraus resultierenden Konflikte und Strukturen darlegen und anhand aktueller und praxisbezogener Beispiele diskutieren. Die Analyse beschränkt sich auf die folgenden Beispiele:

1. Künstler_innen und Labels im Streit: Streaming und Direktvergütung.
2. Die Fairchange-Petition gegen die GVL aus dem Jahr 2020.
3. Die Diversität der ausübenden Künstlergruppen und das Entstehen eines digitalen Künstlertypus.

5 Dommann, 2014: 227–228.

6 Ebd. 205–207

7 Interne Quelle des GVL-Archivs. Berechtigtenversammlung (1968): Protokoll vom 3.10.1968, S. 4.

8 GVL, Transparenzbericht 2020. https://gvl.de/sites/default/files/2021-08/GVL_Transparenzbericht_2020_DE_Einzelseiten.pdf, letzter Aufruf: 15.10.2021.

2. Methodisches Vorgehen

Die meisten wissenschaftlichen Arbeiten über VGen, ausübende Künstler_innen, die GVL oder das Urheberrecht sind rechtswissenschaftlicher Art. Die Berechtigengruppen sind in diesen Publikationen rechtlich genau definierte Personen. Aus einem soziokulturellen Blickpunkt wurden die Berechtigengruppen der GVL bisher nur selten betrachtet.⁹

Der Autor greift als GVL-Mitarbeiter auch auf die Erfahrungen und Erkenntnisse aus der Praxis zurück. Als Mitarbeiter in der Kommunikationsabteilung ist das Verstehen der Interessen, Ansichten und Besonderheiten jeder Berechtigengruppe Teil meiner täglichen Arbeit. Dieser Blick macht es möglich, die unterschiedlichen Gruppen GVL-Berechtigter anhand ihrer jeweiligen Interessen differenziert und illustriert durch aktuelle Beispiele zu betrachten.

Der vorliegende Text stützt sich darüber hinaus auf Primärquellen. Es wurden veröffentlichte Schriften der GVL und weiterer Gruppen verwendet, unter anderem die Geschäftsberichte¹⁰ sowie die Verteilungspläne¹¹. An einzelnen Stellen wurden historische Quellen aus dem GVL-Archiv herangezogen. Diese sind nur auf Nachfrage einsehbar und nicht digitalisiert. Das GVL-Archiv beinhaltet Dokumente bis in das Jahr 1936. Die ertragreichsten Quellen für eine wissenschaftliche Betrachtung des GVL-Archivs sind Protokolle der verschiedenen Gremiensitzungen sowie Briefwechsel mit Gesellschaftern, Nutzergruppen oder anderen VGen.

9 Eine ausführliche rechtswissenschaftliche Untersuchung und Einordnung des ausübenden Künstlers bietet »Schutz des ausübenden Künstlers« von Rolf Dünewald und Tilo Gerlach, 2008 (GVL-Geschäftsführer). Für die rechtshistorische Einordnung des Begriffs sei an dieser Stelle auch »Autorenschutz des reproduzierenden Künstlers« des Rechtswissenschaftlers Josef Kohler von 1909 genannt. Die Schrift zum 50-jährigen Jubiläum der GVL thematisiert und definiert unter anderem ausübende Künstler_innen und Tonträgerhersteller (Evers, 2011). Als soziokulturelle und medienhistorische Untersuchungen sind Dommann, 2014 und Rempe, 2020 zu nennen.

10 S. <https://gvl.de/publikationen>

11 S. <https://gvl.de/gvl/aktuelles-und-allgemeines/dokumente-und-formulare>

3. Die Berechtigten: Eine Einführung

Der Begriff *Berechtigte* wird aus dem Gesetz hergeleitet: Die GVL verwertet das Leistungsschutzrecht, vertritt demnach die Gruppe der Leistungsschutz*berechtigten*. Die GVL ist im Gegensatz zu anderen VGen eine GmbH. Die Gesellschafter sind Verbände, also Interessenvertreter_innen und politische Akteure. Ausübende Künstler_innen und Tonträgerhersteller verbindet das Recht, an zweiten Einnahmen ihrer Leistungen beteiligt zu werden und die GVL ist dazu verpflichtet, diese Gelder einzusammeln und zu verteilen. Diese erste Kategorisierungsebene der Berechtigten wird im Folgenden weiter ausdifferenziert.¹²

3.1 Tonträgerhersteller

Tonträgerhersteller sind leistungsschutzberechtigt, weil die künstlerische Leistung nur in Verbindung mit Vermarktung, Produktion, Vertrieb und Herstellung von Tonträgern (also der Leistung der Labels) zu wirtschaftlicher Relevanz führt. Dies hat auch einen historischen Hintergrund, welcher im Begriff »Tonträgerhersteller« statt »Labels« deutlich wird. Die Tonträgerhersteller sind in der GVL durch den Gesellschafter BVMI (früher IFPI) und seit 2020 auch durch den Verband unabhängiger Musikunternehmer*innen (VUT) für die Indie-Labels vertreten.

Durch die Ausdifferenzierung der GVL-Gesellschafter_innen in einen Indie- und einen Major-Vertreter wird eine Trennlinie innerhalb der Tonträgerhersteller deutlich. Major- und Indie-Label haben andere wirtschaftliche Grundlagen und unterschiedliche Interessen in Bezug auf die GVL. So laufen z.B. Musikstücke von Elektro- und Technolabels häufig in Clubs oder Bars. Somit hat diese Gruppe das Interesse, genau diese Orte bei der Berechnung der GVL-Ausschüttungen höher zu gewichten, wohingegen Stücke von Künstler_innen der Major-Labels häufiger im Radio erklingen. Folglich

¹² Eine deutlich kleinere Gruppe, welche hier auch kurz genannt werden sollte, sind die Veranstalter. Auch Veranstalter, welche an den Aufnahmen der von ihnen organisierten Veranstaltungen, Shows und Konzerte beteiligt werden wollen, sind leistungsschutzberechtigt.

profitiert etwa ein DJ oder Elektro-Indie-Label weniger von einer Verteilungsberechnung basierend auf der gesendeten Musik in Radio und Fernsehen – den dominierenden Faktoren der GVL-Vergütungsberechnung. Diese unterschiedlichen Interessen bei der Berechnung der Vergütungshöhen zeigten sich 2020. Indie-Labels aus Techno- und Clubszene schlossen sich zusammen und kritisierten die VG in Form einer Online-Petition. Dabei war eine Forderung, die gespielte Musik in Clubs bei den Verteilungsberechnungen der GVL einzubeziehen.

Natürlich greift eine Trennung zwischen Indie und Major innerhalb der GVL zu kurz. Vor allem die Indie-Labels sind nicht als monolithischer Block zu betrachten. Unterschiedliche Genres und die damit in der Gesellschaft verankerten Hörpraktiken induzieren unterschiedliche Interessen. Die Berechnung der auszuschüttenden Gelder muss auf bestimmte Parameter reduziert werden, und jede Gruppe möchte die eigenen Abspielmedien und Aufführungsorte integrieren, was wiederum innerhalb der GVL zu Spannungen führen kann.

3.2 Ausübende Künstler_innen

Ausübende Künstler_innen sind die zweite von der GVL vertretene Gruppe. Sie umfasst Interpret_innen, die Musik und Kunst darbieten, welche aufgenommen, kopiert und gesendet werden kann. Darunter fallen z.B. Schauspieler_innen, Musiker_innen oder Tänzer_innen. Historisch ist der Begriff des ausübenden Künstlers in Abgrenzung zum Autorenbegriff entstanden. Schon bevor es die technische Möglichkeit zur Geräusch-, Stimmen- und Musikaufnahme und damit auch von künstlerischer Darbietung gab, existierten bereits Urheberrechte.¹³ In verschiedenen Stationen im Laufe des 20. Jahrhunderts diskutierten Politiker_innen, Kreative und Jurist_innen (inklusive der bereits bestehenden und durch Verwertungskollektive vertretenen Autorenlobby) die Rechte von Interpret_innen. In den Diskussionen wurden verschiedene Begriffe für Interpret_innen verwendet:

¹³ Dommann, 2014: 84.

»Die Begriffe, mit denen die Interpreten in den Rechtsdebatten bezeichnet wurden, zeigten die implizierte Hierarchisierung, welche die Diskussion von Anfang an strukturierte: Es war von ›nachschaaffenden‹, ›ausübenden‹ und ›wiedergebenden‹ Künstlern die Rede, von Schöpfung aus ›zweiter Hand‹ und im ›Schatten des Schöpfers‹.«¹⁴

Dabei hat sich der in dieser Reihe wertfreiste Begriff ›ausübender Künstler‹ durchgesetzt. Die implizierte Hierarchisierung, von der Monika Dommann spricht, lässt sich bis heute auch in Beziehung und Stellung zwischen GEMA und GVL feststellen.¹⁵ 1965 wurden die Leistungsschutzrechte in das Urheberrecht integriert, auch hier wurde die Abspaltung zu Autor_innen auf sprachlicher Ebene gefestigt: Das Leistungsschutzrecht gehört zu den sogenannten ›verwandten‹ Schutzrechten, damit einhergehend blieb das ›wahre‹ Schutzrecht das Urheberrecht. Vor allem in der Gründungszeit der GVL standen Autor_innen einer VG für Künstler_innen kritisch gegenüber.¹⁶ In dieser Zeit wurde ausgehandelt, wie das Leistungsschutzrecht für Künstler_innen strukturiert sein sollte, wobei die Position der Autor_innen nicht aus den Augen gelassen wurde. So fassen Gerlach und Dünnwald die Aussagen des damaligen Justizministers Ewald Bucher zusammen:

»Die nachschaffende Tätigkeit sei etwas anderes als die schöpferische Tätigkeit des Urhebers, dies bedinge eine ›klare Abgrenzung‹ und einen enger bemessenen Schutz, der die Urheber in der Auswertung ihrer Werke nicht unangemessen behindern dürfe.«¹⁷

14 Zitat ebd.: 174.

15 Die Beziehung zwischen GVL und GEMA ist besonders, denn beide vertreten verschiedene Rechte an denselben kreativen Produkten. Im Einnahmebereich der öffentlichen Wiedergabe bezieht die GEMA auch heute noch die doppelten Beiträge der GVL. Die GVL versuchte vergeblich diese Ungleichheit zu beseitigen. Mehr Informationen zu diesem Thema (aus GVL-Sicht) ist zu finden in Gerlach; Dünnwald, 2008: 311 oder Ruzicka, 2011: 3.

16 Ruzicka, 2011: 5f.

17 Gerlach; Dünnwald 2008: 82.

Auch ein von der DOV gefordertes Verbotsrecht für das Senden von Tonträgern wurde mit Verweis auf die Autor_innen abgelehnt.¹⁸ Die Autor_innen behielten also auch zur Gründung der GVL die Kontrolle über Deutung von Recht und Werk.¹⁹

Die verschiedenen Künstlergruppen sind diverser als die Tonträgerhersteller. Sie lassen sich in Kunstformen einteilen: Schauspiel²⁰ (inklusive Stunt- und Synchronschauspiel), Musik oder Tanz. Ebenso lassen sie sich grob in »populäre« bzw. sehr bekannte oder erfolgreiche Künstler_innen auf der einen und eher unbekannte (z.B. Studiomusiker_innen) auf der anderen Seite unterteilen. Weiterhin gibt es unterschiedliche Musik-Genres (z.B. Kunst- und Pop-Musik, aber auch Elektro oder Metal), welche in unterschiedlichen Medien und Orten erklingen, woraus unterschiedliche Interessen mit Blick auf die Verteilungsberechnung resultieren. Andere Leistungsschutzberechtigte dieser Gruppe, und damit auch GVL-Berechtigtengruppen sind: Regisseur_innen von Videoclips, Dirigent_innen, Rundfunkorchester, freischaffende Musiker_innen und alle weiteren Personen, welche Kunst in jeglicher möglichen Form darbieten. Der »ausübende Künstler« ist also eine juristische Person, die in der Realität ein diverses Feld von verschiedenen Interpret_innen und Interessen umfasst.

Seit Gründung der GVL wachsen die ausübenden Künstlergruppen an. In der Gründungszeit wurden ausschließlich musikalische Leistungsschutzrechte verwertet und die GVL fokussierte sich durch die Nähe zur DOV weitestgehend auf die Vertretung klassischer Künstler_innengruppen und Labels:

»Die Gesellschafter beschließen gemäss § 10 des Gesellschaftsvertrages, dass nur musikalische Leistungsschutzrechte wahrgenommen werden.«²¹

18 Ruzicka, 2011: 5.

19 Mehr über die Konflikte in der Gründungszeit lässt sich in Gerlach; Dünwald, 2008: 61ff. und 80ff. finden.

20 Der Bundesverband Schauspiel (BFFS) vertritt diese Gruppe als Gesellschafter innerhalb der GVL.

21 Zitat Interne Quelle des GVL-Archivs. Gesellschafterversammlung (1963): Protokoll vom 9.12.1963, S. 1.

Um die diversen Interessen der unterschiedlichen Gruppen in Einklang zu bringen, hat die GVL demokratische Strukturen und ein komplexes Mitbestimmungs- und Gremiensystem mit vier Gesellschaftern und 15 Delegierten.²² Die politischen Ansichten und Entscheidungen der GVL sind der Schnittpunkt der Interessen von 19 Vertreter_innen. An dieser Stelle wird ein allgemeines Problem von VGen deutlich: Sowohl das Gesetz als auch das Kollektivieren von Einnahme- und Verteilmechanismen presst eine vielseitige Kulturlandschaft zwangsläufig in ein institutionelles Korsett. Je fairer, offener und diverser dieses ist, desto höher die Verwaltungskosten und desto schwieriger die Entscheidungs- und Kompromissfindung.

4. Die kollektive Rechtewahrnehmung und ihre Interessenkonflikte: Streaming, Direktvergütung und die GVL

Die EU-Urheberrechtsreformen 2019 wurden in der breiten Öffentlichkeit kritisch diskutiert. Viele Nutzer_innen von Musik und Kunst auf Internetplattformen sorgten sich um ihre Freiheiten und befürchteten Einschränkungen ihrer alltäglichen Praktiken. Der Uploadfilter rückte in den Fokus der Proteste und zehntausende Menschen gingen in Berlin auf die Straßen.²³ Die Urheberrechtsrichtlinien wurden dennoch verabschiedet und der deutsche Gesetzgeber begann mit dem Entwurf von Diskussions- und Gesetzesvorlagen. Die Urheberrechtsreform war auch innerhalb der unterschiedlichen GVL-Interessensgruppen ein umstrittenes Thema.

Die GVL kann dabei nur politische Positionen einnehmen, die von den vier Gesellschaftern geteilt werden, was anhand ausgewählter Regelungen der Urheberrechtsreform deutlich wird. Zwei der GVL-Gesellschafter ver-

22 Im Mittelpunkt steht heute die Gesellschafter- und Delegiertenversammlung. Übrigens ist die GVL dazu verpflichtet. Das Verwertungsgesellschaftsgesetz (VGG) aus dem Jahr 2016 zwingt die GVL zu internen Umstrukturierungen und der Gesetzgeber kontrolliert die GVL durch das DPMA.

23 Fischer, 2020: 14f.

treten Labels bzw. die Musikindustrie (BVMI, VUT) und weitere zwei die Künstler_innen von Musik und Film (DOV und BFFS). Sowohl die Künstler- als auch die Herstellervertreter_innen sind sich einig bei der Frage, ab wann das Kopieren oder Sampeln von Film und Musik geschützt und damit abgabepflichtig ist: Ab der ersten Sekunde. Dies ist eine politische Position, die auch die GVL einnehmen kann.²⁴

Anders verhält sich dies rund um die Frage der Direktvergütung. Unter diesem Begriff verhandeln Künstler_innen Vergütungsansprüche bzw. gesetzliche Grundlagen, um unabhängig vom eigenen Label an den Einnahmen von Internetplattformen teilzuhaben. Es geht also um die Frage, inwiefern, auf welchem Weg und mit welchen gesetzlichen Grundlagen Labels und Künstler_innen die Möglichkeit haben, an digitalen Einnahmen beteiligt zu werden und mit welcher Position sie in Verhandlungen eintreten können. Der BVMI setzt sich dafür ein, dass Tarifvereinbarungen direkt zwischen Labels und den Digitalkonzernen ausverhandelt werden. In diesem System verhandeln Künstler_innen mit ihren Labels und treten per Rechte-BuyOut die Verwertung der Rechte im digitalen Raum an die Labels ab. Bei einem solchen Ablauf haben vor allem Major-Labels großen Einfluss, würden über den Geldfluss entscheiden und VGen im digitalen Raum (weiterhin) nicht benötigen.²⁵

Die DOV wirbt dagegen öffentlich für einen sogenannten »Direktvergütungsanspruch«.²⁶ Wenn das Gesetz einen solchen Anspruch mit aufnehmen würde, könnten Künstler_innen direkt mit Google oder Spotify verhandeln, und damit ohne Label an den mit ihren Werken und Leistungsschutzrechten erwirtschafteten Geldern beteiligt werden. Bei dieser Lösung ist auch die VG als Institut zur Abwicklung dieses Vorgangs im Gespräch. Es läge nah anzunehmen, dass die GVL an dieser Erweiterung ihres Tätigkeitsbereiches interessiert wäre und somit die Interessen der Künstlerseite unterstützt.

24 GVL, 2020: <https://bit.ly/2OyR9sc> (Version vom 17.11.2020), letzter Aufruf: 28.2.2021.

25 BVMI, 2020: <https://bit.ly/38Cmu4v> S 11 (Version vom 6.11.2020), letzter Aufruf: 28.2.2021.

26 DOV, 2020: <https://bit.ly/3ery99E> (Version vom 6.11.2020), letzter Aufruf: 8.3.2021. Siehe auch: MIZ, 2020.

Die GVL kann jedoch nur dann eine klare Haltung einnehmen, wenn alle Gesellschafter_innen (und/oder Delegierte) einer Meinung sind. Da BVMI und DOV in dieser Frage unterschiedliche politische Positionen haben, kann die GVL offiziell keine eigene Position beziehen und muss sich auf ihre Kerntätigkeit – Gebühren einnehmen und verteilen – beschränken. In diesem Konflikt wird deutlich, dass technische und gesellschaftliche Entwicklungen und die dazugehörigen gesetzlichen und politischen Debatten auch eine Trennlinie in den Berechtigtengruppen der GVL sichtbar machen. Diese Trennlinie hat damit Konsequenzen für die Arbeit, Außendarstellung und Einflussnahme-Möglichkeiten der GVL. Wären Künstler- und Label-Gesellschafter einer Ansicht, könnte sich in dieser wichtigen Debatte auch die GVL stärker politisch einsetzen und damit über Einnahme- und Ausschüttungsprozesse hinaus das Verantwortungsfeld erweitern.

5. Weitere Pole innerhalb der Berechtigten und ein Blick in die Zukunft

VGen müssen anhand bestimmter Parameter ausrechnen, welchem Berechtigten wie viel Geld zusteht. Im Fall der GVL wird dies durch Verteilungspläne bestimmt, welche von den gewählten Vertreter_innen der Berechtigten in der Gesellschafter- und Delegiertenversammlung ausgearbeitet werden.²⁷ Hier wurde festgelegt, dass Radio- und Fernsehsendungen Basis für die Verteilungsberechnung der Gelder sind:

»Grundlage für die Verteilung der Budgets ist – abgesehen von der Verteilung für Tonträger ohne relevante Sendenutzung (Verteilungsplan Nr. 2 b) bb) – grundsätzlich die Sendung aller Produktionen innerhalb eines Verteilungsbudgets oder Unterbudgets.«²⁸

27 GVL, 2017: <https://www.gvl.de/gvl/gremien/gesellschafter-und-delegiertenversammlung> (Version von 2017), letzter Aufruf: 8.3.2021.

28 GVL, 2019, Verteilungspläne ab 2017 für 2019 inkl. Anlagen: <https://gvl.de/gvl/dokumente-und-formulare>, S. 3, (Version aus 2021), letzter Aufruf: 8.3.2021.

Dieser Umstand privilegiert also diejenigen Berechtigten, die häufig im Radio und Fernsehen gesendet werden. Musik und Film werden jedoch von unterschiedlichen Medien wiedergegeben und erklingen an verschiedensten Orten. So nimmt auch die GVL Gelder aus diversen Bereichen ein: Fußballstadien, Bars, Clubs, Restaurants, Speichermedienhersteller von Smartphones oder PCs, Videotheken und bald auch von diversen User-Upload-Plattformen im Internet. Alle diese Einnahmequellen explizit in die Verteilungsberechnung zu integrieren wäre nur unter großem Aufwand und einer deutlichen Steigerung der Verwaltungskosten zu bewerkstelligen. Kompromisse sind also unausweichlich.

Die verzerrte Repräsentation der tatsächlichen Werknutzung im Verteilungsplan der GVL führte 2020 zu massiver Kritik gegenüber der VG. In einer Online-Petition von Schauspieler_innen und Indie-Labels wurde unter anderem gefordert:

»Eine deutliche Ausweitung der Überwachung von realer Nutzung – u. a. über die 125 Rundfunkstationen im Bereich Hersteller und Musiker hinaus. [...] Die Erweiterung der Verteilregeln, welche die tatsächlichen Nutzungsformen berücksichtigen anstatt eine pauschale und nahezu ausschließliche Verteilung nach Rundfunknutzungen durchzuführen. [...] Die Nutzung von Erkennungssoftware (Recognition-Services) im Bereich der öffentlichen Wiedergabe in Clubs, Diskotheken und bei Open Air Veranstaltungen. [...] Eine quellenbezogene Verteilung der Privatkopieabgaben nach physischen und digitalen Umsätzen und Marktanteilen, anstelle der ausschließlichen Verteilung nach Rundfunkminuten, wie es beispielsweise bei ihren Schwestergesellschaften der SPPF in Frankreich oder der AGEDI in Spanien der Fall ist.«²⁹

Auffällig ist, dass die unterzeichnenden Labels weitestgehend aus der Elektro- und Clubszene stammen. Diese Gruppe hat in Bezug auf die GVL das Interesse, die Abspielorte ihrer Musik (z.B. Clubs und Discos) in die Verteil-

²⁹ Zitat Musikwoche, 2020: <https://beta.musikwoche.de/details/451849> (Version vom 2.7.2020), letzter Aufruf: 28.2.2021.

lungsberechnung zu integrieren. Im Gegensatz dazu profitieren Major-Labels von der Berechnung durch Radio- und Fernsehsendungen. An dieser Stelle wird erkennbar, dass Abspielort oder Abspielmedium innerhalb der GVL zum Politikum werden.

Ein anderer Interessenkonflikt entsteht durch die Heterogenität der Gruppe der »ausübenden Künstler«, etwa zwischen Musiker_innen von klassischer und neuer Musik sowie Künstler_innen der Populärmusikstile. Die DOV hat als Gesellschafterin die Interessen der Dirigent_innen und Orchestermusiker_innen im Blick, die sich von denen der Populärmusiker_innen unterscheiden. In diesem Fall differenzieren sich die unterschiedlichen Interessen sogar innerhalb der Sendemedien Fernsehen und Radio, indem die einzelnen Sender in der Verteilungsberechnung unterschiedlich gewichtet werden. Ausgewählte Sender werden mit erhöhten Faktoren, dem »Kulturfaktor« oder »Kulturaufschlag«, berechnet. »Kulturprogramme« werden mit dem höchsten Faktor 6 gewichtet. Diese Kulturprogramme sind häufig Sender, welche deutlich häufiger Orchester- oder Kammermusik senden, wie z.B. BR Klassik, HR 2 Kultur, MDR Kultur, MDR Klassik, Klassik Radio oder 3Sat.³⁰ Die gewählten Gremien der GVL entscheiden damit über höhere Geldflüsse an Künstler_innen der klassischen- bzw. Kunstmusikstile und handeln so im Einklang mit einer Adornoschen Musikästhetik, die Unterhaltungs- und Kunstmusik unterschiedlich wertet.³¹

Dies ist auch mit der zu Beginn aufgeworfenen Frage verbunden, wer in den Augen der GVL und des Urheberrechts den Status Künstler_in innehat. Ausübende Künstler_innen werden aufgrund ihres Leistungsschutzrechtes durch die GVL an Einnahmen beteiligt, die durch das Kopieren, Speichern und Senden ihrer Darbietung entstanden sind. Grundlage dafür ist ein westlich geprägtes Bild von Musik und Kunst: Ein »ausübender Künstler« ist nur,

30 GVL, 2019b: Verteilungspläne ab 2017 für 2019 inkl. Anlagen: <https://gvl.de/gvl/dokumente-und-formulare>, S. 3 (Version aus 2021), letzter Aufruf: 8.3.2021.

31 Die Musikwissenschaft bietet einen breiten Forschungsdiskurs zum Thema Populäre Musik, Populärmusik, »leichte« Musik bzw. Unterhaltungsmusik auf der einen und »ernste«, klassische bzw. Kunstmusik auf der anderen Seite. Vgl. zu diesem Thema Adorno, 1941: 17–49; Wicke, 1992: 6–42 oder Frith, 1996: 3ff.

wer eine Komposition oder eine Produktion interpretiert. Wenn diese Interpretation aufgenommen wird, hat der ausübende Künstler per Gesetz das Recht an zweiten Einnahmestellen, die aus der Verwertung dieser Aufnahme hervorgehen, beteiligt zu werden. Was passiert jedoch, wenn Kunst mit Kunst erzeugt wird, wenn Musik im digitalen Raum aus bereits bestehender Musik komponiert, zusammengestellt oder gesampelt wird?

Internetplattformen bieten Raum für einen neuen Künstlertypus, der, ähnlich wie beim Sampling, mit bereits bestehender Kunst neue ästhetische, lustige oder politische Inhalte erschafft. Wie schon bei den teilweise sehr langwierigen Gerichtsprozessen um Samples³² neigt das Urheberrecht zur Restriktion. Das Gesetz hat eigene Definitionen für Künstler_innen und Autor_innen, die von der GVL übernommen werden müssen. Kunst, die durch bestehende und geschützte Sounds oder Videos entsteht, begibt sich in Konflikt mit dem Gesetz und damit dem Künstlerbegriff der GVL. In diesem Sinne lehnt die GVL z.B. eine 20-sekündige Bagatellschranke aus Sicht dieses Künstlerbegriffs ab.³³

Nimmt man an, dass sich der neue, digitale Künstlertypus weiterentwickelt und mehr und mehr Raum einnimmt, steht zu befürchten, dass sich das Urheberrechtsgesetz in Zukunft zunehmend in Gegensatz zu den künstlerischen Prozessen im digitalen Raum begeben könnte. Hinzu kommt die zunehmende Automatisierung und Algorithmisierung des Musikkonsums im Internet. Es stellt sich die Frage: Sorgt die digitale Transformation für einen neuen Künstlertypus, für den das Gesetz und VGen eher hinderlich als hilfreich sind? Diese These ist bewusst provokant formuliert. Das Urheberrecht und VGen entstanden aus der Schriftlichkeit von Musik in Notentexten, analoge Medien wie CD oder Schallplatte waren mit diesen Grundlagen noch weitestgehend kompatibel.³⁴ Neue Praxen und der veränderte Musikkonsum im digitalen Raum stellen diese Strukturen infrage.

32 Beispielsweise der Rechtsstreit bezüglich eines Samples des Songs »Metall« von Kraftwerk. Mehr zu diesem Thema in Fischer, 2020: 13ff.

33 GVL, 2020: <https://bit.ly/2OyR9sc> (Version vom 17. November 2020), letzter Aufruf: 28.2.2021.

34 Goehr, 2007: 218ff.

Die leichter zugänglichen Internetplattformen verändern den Umgang mit Kunst und Musik durch eine höhere Interaktionsrate. Die dadurch entstehenden Praxen führen zu einem natürlicheren und direkterem Umgang mit Musik. Musik wird, wie bei einem Liveauftritt oder einem Zusammenkommen am Lagerfeuer, auch auf TikTok zu einer interaktiven sozialen Praxis. Im Gegensatz zum Lagerfeuerkonzert geschieht dies jedoch durch kopierte Kunst anderer. Die dadurch entstehenden Spannungen zum Urheberrecht und einem sich neu bildenden Kunst- und Künstlerverständnis wird die GVL in Zukunft noch beschäftigen.

6. Fazit: Die GVL im Spannungsfeld gebündelter Interessen

Der Blick auf die inneren Trennlinien, Interessen und Konflikte der GVL-Berechtigten spiegelt die Wandlung der Kreativlandschaft durch technischen Fortschritt wider. Zur Zeit der Gründung der GVL im Jahr 1959 gab es keine moderne Clubszene, keine Diskotheken, keine elektronischen Speichermedien, kein Internet, kein TikTok, keine Festplatten, ja nicht einmal die CD. Die Digitalisierung hat, der These des vorangegangenen Kapitels folgend, die Art und Weise der Musikerzeugung und des Musikkonsums grundlegend verändert. Durch diese Wandlungsprozesse und Entwicklungen differenzieren sich die Interessengruppen innerhalb der GVL weiter. Dies wird nicht zuletzt durch die sich unterscheidenden Interessen von Labels und Künstler_innen bei der Gestaltung der Gesetze für die Beteiligung an Erlösen im digitalen Raum oder der Gewichtung einzelner Medien in den Verteilungsberechnungen deutlich.

Die Berechtigten der GVL sind eine heterogene und durch das Leistungsschutzrecht geeinte Gruppe. 1959 war dieser Zusammenschluss durchaus sinnvoll, auch um gegenüber der Lobby der Autor_innen den eigenen Standpunkt zu stärken. Mit Blick in die Zukunft stellt sich jedoch die Frage, wie weit sich die Berechtigten der GVL hinsichtlich notwendiger Kompromisse noch voneinander entfernen können. Es gibt zudem gewich-

tige Argumente gegen eine Ausdifferenzierung der GVL in kleinere Gruppen. Neben sinkendem politischem Einfluss würden auch die Verwaltungs-kostenabgaben für den einzelnen Rechteinhaber steigen. Ebenfalls ist die nun über 60-jährige Verhandlungshistorie der GVL mit einer Vielzahl von Nutzergruppen und politischen Vertreter_innen nicht zu unterschätzen.

In jedem Fall macht der Blick aus der Praxis auf die Berechtigten-gruppen der GVL deutlich, dass die Arbeit für VGen aufgrund der neuen, mächtigen digitalen Plattformunternehmen schwieriger wird. Die zunehmende Ausdifferenzierung der Künstler_innen- und Tonträgerherstellergruppen mit jeweils eigenen Interessen in Bezug auf die Verteilungsberechtigung der GVL bedrängt Idee und Nutzen der kollektiven Rechtswahrnehmung – und stellt so die GVL vor neue Herausforderungen.

7. Literaturverzeichnis

- #fairchangeGVL. Für Musiker*Innen, Tonträgerhersteller*Innen & Schauspieler*Innen: <https://bit.ly/3brO4Dm> (Version aus 2020), letzter Aufruf: 8.3.2021
- Adorno, Theodor W., On Popular Music, *Zeitschrift für Sozialforschung*, 9, 1, 1941: 17 – 49
- BVMI, Stellungnahme des Bundesverbandes Musikindustrie e.V. zum Referentenentwurf des Bundesministeriums der Justiz und für Verbraucherschutz, https://www.musikindustrie.de/fileadmin/bvmi/upload/Microsite/110620_Stellungnahme_BVMI_RefE_Urheberrecht-ges.pdf (Version vom 6.11.2020), letzter Aufruf: 28.2.2021
- Dommann, Monika, *Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel*, Frankfurt am Main 2014
- DOV, Stellungnahme der Deutschen Orchestervereinigung e.V. zum Referentenentwurf eines Gesetzes zur Anpassung des Urheberrechts an die Erfordernisse des digitalen Binnenmarkts, https://www.dov.org/system/files/2020-11/2020_11_06_Urheberrecht_DOV-Stellungnahme.pdf (Version vom 6.11.2020), letzter Aufruf: 8.3.2021
- Evers, Guido; Gerlach, Tilo, *50 Jahre GVL. 50 Jahre Kollektive Rechtswahrnehmung der Leistungsschutzrechte*, Berlin 2011
- Fetthauer, Sophie, *Musikverlage im »Dritten Reich« und im Exil*, Hamburg 2004
- Fischer, Georg, *Sampling in der Musikproduktion. Das Spannungsfeld zwischen Urheberrecht und Kreativität*, Marburg 2020

- Frith, Simon, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Harvard 1996
- Gerlach, Tilo; Dünnwald, Rolf, *Schutz des ausübenden Künstlers*, Stuttgart 2008
- Goehr, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 2007
- MIZ, Künstlerverbände fordern Direktvergütungsanspruch für Streaming, <http://www.miz.org/news-kuenstlerverbaende-fordern-direktverguetungsanspruch-fuer-streaming-n19739> (Version vom 10.11.2020), letzter Aufruf: 10.11.2020
- Musikwoche, Indies und Musiker fordern die GVL zum Dialog auf: <https://beta.musikwoche.de/details/451849> (Version vom 2.7.2020), letzter Aufruf: 28.2.2021
- Rempe, Martin, *Kunst, Spiel, Arbeit: Musikerleben in Deutschland, 1850 bis 1960*, Göttingen 2020
- Ruzicka, Peter, 50 Jahre GVL. Rückblick und Ausblick. *50 Jahre GVL. 50 Jahre Kollektive Rechtewahrnehmung der Leistungsschutzrechte*, hrsg. v. Tilo Gerlach u. Guido Evers, Berlin 2011: 1–10
- Wicke, Peter, Populäre Musik als theoretisches Konzept, *Popscriptum*, 1, 1, Berlin 1992: http://www.popmusicology.org/PDF/pst01_wicke.pdf, letzter Aufruf: 30.3.2022

Sozial-, Kultur- und Bildungsdienstleistungen der tschechischen Verwertungsgesellschaften aus der Perspektive ihrer Benefizient_innen

Rudolf Leška, Michal Tomčík, Pavel Zahradka

Abstract:

Die Aufgaben der VGen umfassen neben Lizenzierung von Werken und anderen Schutzgegenständen Dienstleistungen für vertretene Rechteinhaber_innen. Gegenstand dieser Studie sind die Sozial-, Kultur- und Bildungsleistungen (SKB) der tschechischen VGen, die sowohl mit qualitativen als auch quantitativen sozialwissenschaftlichen Methoden untersucht werden. Unsere Erhebungen zeigen eine kritische Haltung der Vertretenen gegenüber der kollektiven Wahrnehmung, aber keine allgemeine Verurteilung. Es hat sich bestätigt, dass VGen ein »PR-Problem« haben und die Kommunikation über ihre Aktivitäten verbessern müssen. Eine sachgerechte Vermarktung der SKB-Dienstleistungen könnte die Loyalität derjenigen gewinnen, die solche Leistungen in der Regel wünschen, auch wenn sie wissen, dass diese vom Inkasso der VGen finanziert wurden. Es lässt sich jedoch feststellen, dass für die Vertretenen bei der Bewertung der kollektiven Wahrnehmung nicht die Qualität der erbrachten Dienstleistungen, sondern die Höhe der ausgezahlten Tantiemen ausschlaggebend war.

Schlagwörter: Tschechien, kulturelle Förderung, Weiterbildungsdienstleistungen, Soziale Ausgleichskasse.

Anmerkung: Die Studie entstand an der Hochschule für Finanzen und Verwaltung, Prag (Vysoká škola finanční a správní) bei der Durchführung des Forschungsprojektes »Verantwortungsbewusste Führung bei der Erbringung der sozialen, kulturellen und Bildungsdienstleistungen der Verwertungsgesellschaften«, das von der Technologieagentur der Tschechischen Republik (TA ČR) unterstützt wurde (TL03000271). Die Forschungsaktivitäten wurden auch durch folgende Projekte unterstützt: The European Regional Development Fund project »Creativity and Adaptability as

Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World«
[CZ.02.1.01/0.0/ 0.0/16_019/0000734]; IGA_FF_2022_016. Für Informationen zur Arbeit der Teammitglieder im Feld der Medienindustrieforschung siehe <https://www.kulturniprumysly.cz/>.

Rudolf Leška vertrat als Rechtsanwalt einige VGen in Rechtsstreiten mit Nutzer_innen. Leška beteiligte sich jedoch weder am soziologischen Teil der Forschung noch an der Interpretation der von den Soziologen erhobenen Daten. Die VGen wurden mit Fragen zu Umfang und Art der Erbringung von SKB-Leistungen angesprochen, sie beteiligten sich jedoch keineswegs an der Forschung und trugen auch nicht zu ihrer Finanzierung bei.

1. Einleitung

T: Was fällt Ihnen als Erstes ein, wenn von einer

»kollektiven Wahrnehmung« geredet wird?

R: Nichts. Ich habe keine Ahnung.

T: INTERGRAM?

R: Meinen Sie Instagram vielleicht?

Verwertungsgesellschaften (abgekürzt: VGen) erfüllen vor allem rein instrumentale, in einer kollektiven Lizenzierung der Schutzgegenstände und der Erhebung und Verteilung von Vergütungen für ihre Nutzung bestehende Aufgaben. Zu ihren Aufgaben gehört außer der Rechtklärung, den Tarifverhandlungen und der Kontrolle einer unbefugten Werknutzung ebenfalls eine Erbringung von Dienstleistungen für die Nutzeröffentlichkeit (One-Stop-Shop für den Lizenzerwerb) sowie auch weitere Dienstleistungen für vertretene Rechtsinhaber_innen. Diese Dienstleistungen umfassen Vorsorge- und Unterstützungseinrichtungen sowie allgemeine Kulturförderung und Weiterbildung und werden im betrieblichen Kontext als Sozial-, Kultur- und Bildungsdienstleistungen (kurz: SKB) bezeichnet. SKB werden mit Einwilligung der Rechtsinhaber_innen aus einem Teil des Inkassos der VGen finanziert. Es handelt sich um einen Tätigkeitsbereich der VGen, der

vorwiegend außerhalb des Blickfeldes der Sozialwissenschaften bleibt,¹ die sich – wenn überhaupt – eher den Hauptaufgaben der kollektiven Rechtswahrnehmung widmen und diese aus wirtschaftlicher oder rechtlicher, neuerdings aber auch soziologischer und medienwissenschaftlicher Sicht untersuchen. Auch die tschechische Literatur zum Thema der kollektiven Rechtswahrnehmung ist nicht gerade reichlich und ist zudem eher technisch als analytisch ausgerichtet.²

Diese Lücke versucht unsere Studie zu schließen. Wir präsentieren die Ergebnisse eines interdisziplinären Teams, das aus einem Soziologen, einem Medienwissenschaftler und einem auch in der Praxis tätigen Rechtswissenschaftler besteht. Das primäre Ziel dieser Studie ist es jedoch nicht, das bestehende System der SKB-Dienstleistungen zu beschreiben, sondern diese aus der Sicht jener zu untersuchen, für die es bestimmt ist, d.h. der Kreativschaffenden selbst.

2. Kollektive Wahrnehmung und SKB-Dienstleistungen in Tschechien

Tschechien gehört zusammen mit Ungarn zu den letzten EU-Mitgliedstaaten, in denen das Gesetz ein Monopol der VGen für einen Bereich festlegt. Das bedeutet, dass hier der Grundsatz gilt, dass bestimmte Rechte an einem bestimmten Schutzgegenstand immer nur von einer VG wahrgenommen

-
- 1 Abgesehen von allgemeinen juristischen Arbeiten zur Organisation und Arbeitsweise der kollektiven Wahrnehmung gehört zu seltenen Ausnahmen die Arbeit der Autoren Street; Laing; Schröff, 2018, die sich kurz mit den SKB-Dienstleistungen der VGen SACEM (Frankreich), PRS (Großbritannien) und GEMA (Deutschland) beschäftigt.
 - 2 Zu den Monografien siehe nur Hartmannová, 2000; Matějčičný, 2014; Vojtíšková, 2021; Smolka, 2021. Die Geschichte der tschechischen VGen bzw. des tschechischen Urheberrechts im Allgemeinen harret noch einer systematischen Bearbeitung. Umfangreicher sind z.B. die Arbeiten von Novotný, 1969 und Moravcová, 2020.

werden.³ Daraus folgt, dass sich die Wirkungsbereiche der sechs in Tschechien tätigen VGen nicht überschneiden.⁴ In Tabelle 12 sind sie in absteigender Reihenfolge nach Umfang der erhobenen Tantiemen aufgeführt.

Tabelle 12: VGen in Tschechien

Akronym	Name	Deutsche Übersetzung	Vertretene Rechteinhaber_innen	Inkasso gesamt (2019)* ¹
OSA	OSA – Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním, z. s.	Verband für den Schutz des Urheberrechts an Musikwerken	Komponist_innen, Textdichter_innen und Musikverleger_innen	1.118.448.000 CZK* ²
INTERGRAM	INTERGRAM – Nezávislá společnost výkonných umělců a výrobců zvukových a zvukově obrazových záznamů, z. s.	Unabhängige Gesellschaft der ausübenden Künstler und Hersteller von Ton- und Tonbildträgern	Ausübende Künstler_innen, Hersteller_innen von Ton- und Tonbildträgern	537.438.000 CZK* ³
DILIA	DILIA, divadelní, literární, audiovizuální agentura, z. s.	Agentur für Theater, Literatur und audiovisuelle Medien	Autor_innen literarischer und audiovisueller Werke, Literaturverleger_innen	155.956.456 CZK* ⁴
OOA-S	Ochranná organizace autorská – sdružení autorů děl výtvarného umění, architektury a obrazové složky audiovizuálních děl, z. s.	Vereinigung der Urheber von Werken der bildenden Kunst, Architektur und Bildkomponente audiovisueller Werke	Urheber_innen aus den Bereichen bildende Kunst einschließlich der Architektur, angewandte Kunst und Bildkomponente audiovisueller Werke. OOA-S nimmt alle kollektiv wahrgenommenen Rechte bildender Künstler_innen ausgenommen das Folgerecht wahr.	58.401.000 CZK* ⁵

3 Nach Auffassung des EuGHs steht das tschechische gesetzliche Monopol auf dem Gebiet der kollektiven Wahrnehmung von Schutzrechten nicht im Widerspruch zum EU-Recht (EuGH, Urt. 27. 2. 2014 – C-351/12 – OSA).

4 Kulturministerium der Tschechischen Republik, <https://www.mkcr.cz/kolektivni-sprava-1639.html>, letzter Aufruf: 30.11.2021.

OAZA	Ochranná asociace zvukafů – autorů, z. s.	Schutzverband der Tonmeister	Tonmeister_innen	56.002.982 CZK* ⁶
GESTOR	GESTOR – ochranný svaz autorský z. s.	Urheberschutzverband GESTOR	Bildende Künstler_innen (nur das Folgerecht)	21.621.717 CZK* ⁷

*¹ Ohne Inkasso aus dem Ausland.

*² Ročenka OSA, 2019, <https://www.osa.cz/storage/DownloadTranslation/1-2000/200-attachment-OSA-Rocenka-2019-WEB.pdf>, letzter Aufruf: 24.1.2022.

*³ Zpravodaj INTERGRAM, 2020, <https://www.intergram.cz/wp-content/uploads/2020/07/Zpravodaj-2020-FINAL.pdf>, letzter Aufruf: 24.1.2022.

*⁴ Výroční zpráva DILIA za rok 2019, <http://www.dilia.cz/ke-stazeni/?p=ostatni>, letzter Aufruf: 24.1.2022.

*⁵ Návrh na rozúčtování příjmů, <https://oas.cz/dokumenty/zapisy-z-valneho-shromazdeni/vs2020>, letzter Aufruf: 24.1.2022.

*⁶ Výroční zpráva za rok 2019, <https://www.oaza.eu/wp-content/uploads/2020/06/V%3BDro%4Dn%3BAD-zpr%3Ava-za-rok-2019.pdf>, letzter Aufruf: 24.1.2022.

*⁷ Výroční zpráva, http://www.gestor.cz/images/FCkeditor/File/vyrocní_zprava_2019.pdf, letzter Aufruf: 24.1.2022.

Die kollektive Wahrnehmung in Tschechien teilt ihre Traditionen mit den Nachbarländern. Die erste in den böhmischen Ländern tätige VG war die 1897 gegründete österreichische staatlich genehmigte Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM).⁵ Bereits 1919, kurz nach der tschechoslowakischen Unabhängigkeitserklärung, gründeten die Autoren den Verband für den Schutz des Urheberrechts an Musikwerken (OSA) und 1927 seine slowakische Zweigstelle, den heutigen *Slovenský ochranný svaz autorský pre práva k hudobným dielam* [Slowakischer Verband für den Schutz des Urheberrechts an Musikwerken] (SOZA). Weitere, für andere Rechte zuständige Organisationen folgten erst nach dem zweiten Weltkrieg. Die erste Gesellschaft für Leistungsschutzrechte wurde schon 1955 als *Ochranné sdružení výkonných umělců* (Schutzverband der ausübenden Künstler) gegründet, nachdem das Urheberrechtsgesetz Nr. 115/1953 Sb. aus dem Jahre 1953 Leistungsschutzrechte anerkannt hatte.⁶ Weiter zu erwähnen sind die Organisationen DILIA (in Tschechien tätig) und LITA (in der Slowakei

5 Auch tschechische Rechtsinhaber_innen, u.a. die Erb_innen des Komponisten Bedřich Smetana, waren ihre Mitglieder.

6 Interessanterweise war das tschechoslowakische Gesetz (nach der österreichischen Vorschrift) erst das zweite in der Welt, das die Leistungsschutzrechte anerkannte. Mehr dazu Leška, 2019.

tätig), die neben der kollektiven Rechtswahrnehmung der Urheber_innen literarischer Werke indirekt auch die Zensurfunktion als Wächter_innen der ideologischen Vereinbarkeit literarischer Werke erfüllten. Dies wurde unter anderem dadurch umgesetzt, dass DILIA Bewilligungen zum Abschluss eines Lizenzvertrages zur Nutzung von Werken tschechoslowakischer Bürger_innen im Ausland erteilte (oder verweigerte). Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob diese Vergangenheit den Ruf der DILIA noch heute belastet (siehe die Schlussfolgerungen unserer Befragung in Abschnitt 4.1).

Obwohl der OSA nach seiner Entstehung mit finanziellen Problemen zu kämpfen hatte, weil die Betriebsausgaben die Inkassohöhe überstiegen, und die ersten Honorare erst 1922 verteilte, errichtete er bereits 1924 die *Soziale Ausgleichskasse (Podpůrný fond)*, wenn auch zunächst nur mit geringen Mitteln.⁷ Die Ausgleichskasse wurde aus erhobenen Urhebervergütungen finanziert und von einer besonderen, dazu gewählten Kommission geleitet. Ihre Aufgabe war es, Urheber_innen in Not und hinterbliebene Ehegatt_innen im Todesfall finanziell zu unterstützen.⁸ Sie existierte bis 1954, als die VGen Aufgaben im Bereich sozialer und anderer Hilfe für Urheber_innen staatliche Kulturfonds, die durch das 1953 Urheberrechtsgesetz institutionalisiert wurden, übernahmen.

Von einer Wiederaufnahme der Tätigkeit der VGen im Bereich der SKB-Dienstleistungen kann erst nach der Wende 1989 und der Wiederherstellung der Vereinsautonomie gesprochen werden. Die staatlichen Kulturfonds wurden durch das Gesetz Nr. 318/1993 Sb. aufgehoben. Ihr Vermögen wurde neu errichteten Stiftungen übertragen, die heutzutage als privatrechtliche Stiftungen ohne einen staatlich garantierten Zuschuss tätig sind.⁹ Mit Ausnahme von OSA und DILIA, die sich von sozialistischen Organisatio-

7 Novotný, 1969: 19–20, 22.

8 Ebda.

9 Es ist zu erwähnen, dass während die Kulturfonds in Tschechien nach der Teilung der Tschechoslowakei erloschen, in der Slowakei sie nie abgeschafft wurden und ihre Tätigkeit bis heute nach denselben Grundsätzen ausüben. Sie werden insbesondere von Beiträgen der Urheber_innen und ausübenden Künstler_innen, aber auch von Beiträgen für eine Nutzung freier Werke auf der Basis des sog. *domaine public payant* finanziert. Die Slowakei hat derzeit am breitesten aufgefasste

nen in unabhängige Vereine umwandelten, wurden die anderen VGen in den 90er Jahren als neue Organisationen gegründet. Die Rolle der VGen und ihre Struktur sind dem deutschen Modell mit einer vorherrschenden VG im Bereich Musik sehr ähnlich (OSA und GEMA), mit Abstand gefolgt von einer VG im Bereich der verwandten Schutzrechte (INTERGRAM und GVL) und mit weiterem Abstand von kleineren VGen in sonstigen Kreativbereichen. Ihre Rolle in der öffentlichen Debatte entspricht der Größe und dem Einfluss der jeweiligen VG; bei Änderungen des Urheberrechtsgesetzes oder ähnlichen tiefgreifenden Reformen werden hingegen alle VGen zusammen mit Nutzervereinigungen konsultiert.

Die eigentliche Erbringung der SKB-Dienstleistungen war bis vor kurzem nicht gesetzlich geregelt – eine bedeutendere Erwähnung erschien erst in einer Novelle des Urheberrechtsgesetzes Nr. 102/2017 Sb., mit der die Richtlinie 2014/26/EU über die kollektive Wahrnehmung von Urheber- und verwandten Schutzrechten in der tschechischen Rechtsordnung umgesetzt wurde. Danach ist die VG ausdrücklich berechtigt, einen Teil der Einnahmen von der kollektiven Wahrnehmung für SKB-Dienstleistungen abzuführen, die sie transparent und nach diskriminierungsfreien Kriterien (§ 99 Abs. 1 lit. D), § 99b des tsch. Urheberrechtsgesetzes) zu erbringen hat. Es wird ebenfalls eine ausdrückliche Zustimmung der ausländischen VG zu den Abzügen für SKB-Dienstleistungen aus dem Inkasso verlangt, das für sie in Tschechien erhoben wurde.¹⁰

SKB-Dienstleistungen werden heutzutage von allen VGen erbracht; dieses Vorgehen war früher war allerdings nicht der Fall.¹¹ Es ist jedoch nicht

Pflichten im Bereich der Nutzung freier Werke in der Europäischen Union, wenn sie auch in der Praxis häufig verletzt werden.

10 Die Erbringung von SKB-Dienstleistungen war und konnte nicht einmal vor dem Jahr 2017 eigenwillig sein. Die Grenzen ergaben sich aus Gegenseitigkeitsverträgen, die von den VGen mit ihren ›Schwesterorganisationen‹ im Ausland abgeschlossen wurden. Nach dem Mustervertrag der Dachorganisation der VGen International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC) gilt beispielsweise, dass ein Mitglied der CISAC für SKB-Dienstleistungen nicht mehr als 10 % seines Inkassos ausgeben darf.

11 Beispielsweise bekundete DILIA Befürchtungen, dass die Erbringung von SKB-Dienstleistungen vor 2017 ohne ausdrückliche gesetzliche Regelung ver-

einfach, genaue Informationen über Umfang und Regeln der zu erbringenden SKB-Dienstleistungen zu gewinnen, trotz der Tatsache, dass die neue Rechtsregelung in diesem Bereich ausdrücklich Transparenz vorschreibt. Die Erbringung der SKB-Dienstleistungen richtet sich zumeist nach internen, nicht öffentlichen Dokumenten, erfolgt manchmal durch externe Organisationen (Stiftungen, Vereine usw.) und die Angaben über den Umfang erbrachter SKB-Dienstleistungen in Jahresberichten sind oft lückenhaft. Dennoch verbessert sich die Lage in diesem Bereich von Jahr zu Jahr. Zu einer ›positiven‹ Beschleunigerin wurde die Covid-19-Pandemie, welche die VGen zu einer sofortigen energischen Reaktion, Klärung und Veröffentlichung der Regeln und Bewerbung der zu erbringenden SKB-Dienstleistungen zwang (in diesem Fall handelte es sich um Beiträge aus den sozialen Ausgleichskassen). Es ist zudem bemerkenswert, dass einige VGen auf die pandemiebedingte schwierige Lage Kulturschaffender mit ihren Förderprogrammen schneller reagierten als der Staat.

Für diese Studie haben wir die gegenwärtig erbrachten SKB-Dienstleistungen der tschechischen VGen ihrer Struktur nach folgendermaßen gegliedert:

- A) Sozialdienstleistungen¹²
- a. Unterstützung der Urheber_innen und Künstler_innen in Not (DILIA, OSA, OOA-S, GESTOR, INTERGRAM)
 - b. Unterstützung von Kulturpreisen und Auszeichnungen (OSA, INTERGRAM, OOA-S)
 - c. Unterstützung Hinterbliebener von Urheber_innen oder Künstler_innen (OSA, INTERGRAM)
 - d. Unterstützung im Pensionsalter (OSA)
 - e. Unterstützung der gewerkschaftlichen Organisationen und Berufsvereinigungen der

boten werde (was erst mit dem oben erwähnten Gesetz 102/2017 Sb. geändert wurde).

12 Dort, wo INTERGRAM angeführt wird, wird insbesondere die Förderung gemeint, die von der durch INTERGRAM geförderten Stiftung *Život umělců* ausgezahlt wird.

- Rechteinhaber_innen (INTERGRAM)
- f. Pflege der Gräber verstorbener Künstler_innen ohne Nachkommen (INTERGRAM)
- B) Kulturdienstleistungen
 - a. Unterstützung der Subtextdichter_innen (OSA)
 - b. Stipendien und Förderungen für Kreativschaffende (GESTOR, OOA-S)
 - c. Förderung neuer Werke, kultureller Veranstaltungen und Festivals (OSA, INTERGRAM, OOA-S)
- C) Bildungsdienstleistungen
 - a. Bildungsveranstaltungen, Kongresse, Workshops u. Ä. (OSA, OAZA, OOA-S, INTERGRAM, DILIA)
 - b. Förderung von Studienaufenthalten im Ausland (INTERGRAM)

3. Ziele und Methodologie der qualitativen Untersuchung

Das Ziel dieser soziologischen Studie ist es, Erfahrungen von Urheber_innen und ausübenden Künstler_innen mit den von VGen in Tschechien erbringenden SKB-Dienstleistungen mit qualitativen sowie auch quantitativen Forschungsinstrumenten zu beschreiben und ihre Bedürfnisse in Bezug auf das Angebot dieser Dienstleistungen zu identifizieren und verstehen. Die wichtigsten Schlussfolgerungen des qualitativen Teils der Forschung dienen als Input für das Design von Forschungsfragen, deren Gültigkeit wir durch einen Online-Fragebogen überprüften. Hier beschreiben wir zunächst die Methodik (Kap. 3) und die Ergebnisse (Kap. 4) der qualitativen Forschung. In Kapitel 5 beschreiben wir die Methodik und die Ergebnisse des quantitativen Teils der Forschung.

Im Rahmen der qualitativen Forschung wurden von September 2020 bis Februar 2021 insgesamt 94 halbstrukturierte Interviews geführt. Davon waren 68 Interviews mit Urheber_innen und ausübenden Künstler_innen, 15 Interviews mit Vertreter_innen der Berufsvereinigungen und elf Interviews mit Kulturvermittler_innen. Die Interviews mit einer durchschnittlichen Länge von 40 Minuten wurden von sechs auf den jeweiligen Kultursektor spezialisierten Forscher_innen durchgeführt. Sie fanden aufgrund der epidemischen Situation hauptsächlich online, teilweise aber auch in Form persönlicher Treffen statt. Die Anzahl der Interviews im jeweiligen Schaffungsbereich wurde durch den Grad der Heterogenität der Stichprobe in Bezug auf vertretene Kreativberufe und die Datensättigung beeinflusst, d.h. durch das wiederholte Vorkommen identifizierter Themen und Kategorien. Die Interviews wurden anonymisiert, transkribiert und anschließend mit thematischer Analyse kodiert. Die Untersuchungsstichprobe der Kreativarbeitenden wurde in sechs Teilstichproben unterteilt, welche Vertreter der folgenden Berufe umfassten: Musik (Komponist_innen, Texter_innen und ausübende Künstler_innen; 11 Interviews), audiovisuelles Schaffen (Regisseur_innen, Drehbuchautor_innen, Kameraleute; 11 Interviews), Tontechnik (Toningenieur_innen/Mischtonmeister_innen; 5 Interviews), bildende Kunst (Maler_innen, Bildhauer_innen, Fotograf_innen; 15 Interviews), Theaterschaffen (Schauspieler_innen, Tänzer_innen, Performer_innen; 9 Interviews) und Literaturschaffen (Schriftsteller_innen, Dichter_innen, Übersetzer_innen, Dramatiker_innen; 17 Interviews).

Die Untersuchungsstichprobe wurde weiter strukturiert nach Alter, Gender, Professionalitätsgrad (künstlerische Tätigkeit als Haupt- oder Nebenerwerbstätigkeit) und Beschäftigungsverhältnis (es wurden sowohl Arbeitnehmer_innen als auch unabhängige Selbständige ohne ein festes Arbeitsverhältnis einbezogen). Die Strukturierung der Probe zielte darauf ab, die Heterogenität der befragten Population zu erhalten und so zu ermöglichen, eine möglichst breite Skala von Erfahrungen mit der Ausübung eines Künstlerberufes und möglicher Einstellungen zu den SKB-Dienstleistungen der VGen abzudecken. Da allerdings nicht alle Künstler_innen die einzelnen SKB-Dienstleistungen in Anspruch nehmen oder von dem Angebot

wissen, weil diese oft von Dritten (Berufsvereinigungen der Urheber_innen oder ausübenden Künstler_innen, Stiftungen, Festivals usw.) erbracht werden, nahmen wir in die Forschungsfragen auch eine Frage zur Qualität des Berufslebens von Künstler_innen auf. Diese Frage zielte darauf ab, eine Beurteilung der Qualität und des Beitrages der SKB-Dienstleistungen unabhängig davon zu ermöglichen, ob die Künstler_innen diese in Anspruch nehmen. Das zugrundeliegende Verständnis davon, was eine Arbeit gut oder schlecht macht, basiert auf den Konzepten *good work* und *bad work*.¹³ Zu den Fragen, die den Künstler_innen in den Interviews gestellt wurden, gehörten Themen wie Berufsleben und Karriere, Rolle der formalen sowie auch nicht formalen Bildung in Bezug auf die Betätigung und Einkommenshöhe von Kreativschaffenden, gute und schlechte Aspekte kreativer Arbeit, Vorschläge zur Beseitigung von schlechten Aspekten kreativer Arbeit, Veränderungen und Herausforderungen, mit denen die Kreativschaffenden in ihrem Beruf konfrontiert sind, Funktionsweise der kollektiven Wahrnehmung von Schutzrechten, Informationsstand in Bezug auf die erbrachten SKB-Dienstleistungen und Meinungen über die Funktionsfähigkeit und Notwendigkeit dieser Dienstleistungen.

Das Ziel der Stichprobenerweiterung um Interviews mit Auftraggeber_innen künstlerischer Arbeit und Vertreter_innen der Berufsvereinigungen war es, Einblicke ins Berufsleben jener Künstler_innen zu gewinnen, die Interessen der Künstler_innen oder Akteure in der Wertschöpfungskette vertreten und die mit den Künstler_innen bei Entwicklung, Vertrieb, Betrieb oder Wiedergabe von urheberrechtlich geschützten Werken oder künstlerischen Darbietungen zusammenarbeiten. Die Interviews wurden mit Vertreter_innen von folgenden Berufsvereinigungen geführt: Verband der Autoren und Interpreten (*Svaz autorů a interpretů*), Tschechische Musikgemeinde (*Česká obec hudební*), Schauspielerassoziation (*Herecká asociace*), Schutzverband der Tontechniker (*Ochranná asociace zvukařů*), Assoziation der Regisseure, Drehbuchautoren und Dramaturgen (*Asociace režisérů, scenáristů a dramaturgů*), Assoziation der audiovisuellen Produzenten (*Asociace produ-*

13 Hesmondalgh; Baker, 2010.

centů v audiovizí), Assoziation der Berufsfotografen (*Asociace profesionálních fotografů*), Verein der Bildhauer der Tschechischen Republik (*Spolek sochařů České republiky*), Union der bildenden Künstler der Tschechischen Republik (*Unie výtvarných umělců České republiky*), Vereinigung der tschechischen Grafikkünstler Hollar (*Sdružení českých umělců grafiků Hollar*), Schriftstellergemeinde (*Obec spisovatelů ČR*), Schriftstellerassoziation (*Asociace spisovatelů*), Übersetzergemeinde (*Obec překladatelů*) und Übersetzer des Nordens (*Překladaatelé Severu*). Die an die Vertreter_innen der Berufsvereinigungen gerichteten Interviewfragen umfassten folgende Themen: Ziele der Berufsorganisation und die Erfolgsquote ihrer Erfüllung; gute und schlechte Aspekte der Arbeit der sich vereinigenden Kreativschaffenden; Herausforderungen, mit denen die Kreativschaffenden zurzeit konfrontiert sind. Die Interviews wurden mit Vertreter_innen von folgenden Kulturvermittlern geführt: Music Managers Forum Czech Republic, Musikverleger, Buchverleger, Tschechisches Literaturzentrum, Kurator, Galerist, Musikagent, Musikfestivalveranstalter, Castingregisseur, Schauspieleragentur, Filmproduzent. Die an die Kulturvermittler gerichteten Interviewfragen umfassten folgende Themen: Erfahrungen mit der Zusammenarbeit mit den Kreativschaffenden; Probleme, mit denen die Kreativschaffenden der Meinung der Kulturvermittler nach derzeit konfrontiert sind; Vorschläge zur Beseitigung oder Verringerung der identifizierten Hindernisse.

4. Allgemeine Feststellungen der qualitativen Untersuchung

In diesem Teil führen wir nur Feststellungen an, die quer über die Untersuchungsstichproben verallgemeinert werden können, d.h. die auf verschiedene Gruppen von Kreativschaffenden bezogen werden können, da sie in den Antworten der überwiegenden Mehrheit unserer Interviewpartner_innen enthalten sind. Auswertungen hinsichtlich der Qualität kreativer Arbeit in den einzelnen Berufsbereichen liegen nicht im Fokus des Beitrags. Die hier vorgestellten Ergebnisse dienen dem besseren Verständnis und der Ver-

anschaulichung der Situation, in der sich Kreativschaffenden in der Tschechischen Republik befinden. Die in den folgenden Kapiteln präsentierten Erkenntnisse wurden verwendet, um die einzelnen Items des Fragebogens zu konstruieren (siehe dazu Abschnitt 5).

4.1 Imageproblem der Verwertungsgesellschaften

In Bezug auf die kollektive Wahrnehmung von Schutzrechten konnte ein verhältnismäßig geringes Wissen der Kreativschaffenden festgestellt werden. Das Wissen einiger Befragter beschränkte sich lediglich auf eine konkrete VG und die praktische, in der Erhebung und Verteilung von Tantiemen für eine Wiedergabe gemeldeter Werke bestehende Seite. Der Informationsstand der Befragten über das Angebot der VGen an SKB-Dienstleistungen war niedrig. Die Interviewpartner_innen nehmen allerdings einige von diesen Dienstleistungen faktisch in Anspruch, wenn diese von Stiftungen (z.B. von der Stiftung *Život umělců*), Veranstalter_innen der Künstlerwettbewerbe und Auszeichnungs- und Preisverleihungen oder von Berufsvereinigungen angeboten werden, die im Rahmen der sog. Projekte des gemeinsamen Interesses mit den VGen zusammenarbeiten.

Einige Befragte zeichneten sich durch Zurückhaltung und Misstrauen gegenüber den VGen aus, obwohl sie sich der möglichen positiven Folgen einer gemeinschaftlichen Organisation und Vertretung der Künstler_innen bewusst waren. Dieses Misstrauen gegenüber Gewerkschaftsorganisationen, Berufsvereinigungen oder den kollektiv rechteevertwaltenden Organisationen ging einerseits aus einem hohen Maß an Individualismus und der Überzeugung hervor, dass sich Kreativschaffende auf sich selbst verlassen und mit dem eigenen Schaffen unabhängig von staatlicher Hilfe oder einer Künstlervereinigung etablieren sollten; und andererseits aus einer kritischen Einstellung gegenüber VGen. Die Befragten kritisierten vor allem die Art und Weise der Verteilung erhobener Lizenzeinnahmen, die ihrer Aussage nach intransparent und ungerecht sei bzw. einen engen Kreis an Künstler_innen auf Kosten anderer Künstler_innen begünstige, oder den vertretenen Künstler_innen einen viel zu großen Teil ihrer Einnahmen wegnehme, d.h. an

ihren Einnahmen parasitiere. Einige Interviewpartner_innen äußerten sich ebenfalls kritisch zur Erhebung der Lizenzvergütungen für eine Wiedergabe von Werken für nichtkommerzielle Zwecke oder im Rahmen einer gemeinnützigen Kulturveranstaltung. Die Pflicht, eine Lizenzvergütung für eine einem gemeinnützigen Zweck dienende Wiedergabe des Werkes zu bezahlen, schränke ihrer Meinung nach den freien künstlerischen Ausdruck und die Kulturentwicklung ein. Die meisten Befragten begrüßten bessere Informationen über die Tätigkeiten der VGen.

Ein spezifisches Imageproblem verzeichneten wir insbesondere bei den VGen OSA und DILIA. Der OSA wurde von den Befragten berufsübergreifend als eine repressive Organisation wahrgenommen, welche die künstlerische Freiheit und den Kulturbetrieb einschränke. Darüber hinaus kritisierten einige Musikschaffende die Verwertungsgesellschaften (OSA, INTERGRAM) für deren inkonsequente Überwachung und Erhebung von Lizenzgebühren bei der Nutzung von Werken und Darbietungen Vertreter_innen auf ausländischen Märkten. Das negative Image der VG DILIA wurde mit einer Petition und Pressekonferenz in Verbindung gebracht, die der Schriftsteller und Verleger Martin Reiner initiiert hatte.¹⁴ Reiner und eine Gruppe von 25 Autor_innen wiesen darauf hin, dass DILIA ihre Pflicht versäumt habe, weil sie bekannte Autor_innen nicht anspreche, die ihre Werke bei keiner VG zum Zweck der Auszahlung von Ersatzvergütungen eintragen ließen. Ältere Informant_innen verbanden das negative Image der VG DILIA mit ihrer Funktionsweise zu ČSSR-Zeiten, als sie über die Legalität von Wiedergaben von Werken tschechoslowakischer Autoren im Ausland entschieden hatte.

4.2 Zersplitterung der Kulturszene

Die Interviewpartner_innen machten auf der anderen Seite auch auf eine Zersplitterung der Kulturszene in der Tschechischen Republik aufmerksam, deren Interessen und Bedürfnisse von zahlreichen Berufsvereinigungen und

¹⁴ Reiner, Martin, V rozporu se zákonem, <https://www.novinky.cz/kultura/salon/clanek/martin-reiner-v-rozporu-se-zakonem-90557>, letzter Aufruf: 30. 11. 2021

Assoziationen verteidigt und vertreten werden. Infolgedessen fehle es an einer einheitlichen Stimme und Interessenvertretung der Kreativschaffenden gegenüber der Staatsverwaltung, die der Ansicht der Informant_innen nach keiner Kenntnis der Funktionsweise der Kultur- und Kreativwirtschaft in der Tschechischen Republik besitze. Diese negative Erfahrung der Interviewpartner_innen ergab sich aus der (von vielen Interviewpartner_innen als unzureichend empfundenen) finanziellen Hilfe für Kulturschaffende während der seit März 2020 wirksamen anti-epidemischen Maßnahmen, die insbesondere die von öffentlichen Kulturveranstaltungen abhängigen Kreativbereiche betreffen. Die Interviewpartner_innen äußerten die Meinung, dass die Rolle des Hauptunterhändlers mit der Staatsverwaltung neben den Berufsvereinigungen gerade von den VGen übernommen werden könne, da sie über unmittelbare Kontakte zu den vertretenen Kreativschaffenden verfüge und einen Überblick über die Funktionsweise der Kultur- und Kreativwirtschaft habe.

5. Methodologie der quantitativen Forschung und die Ergebnisse der Befragung

Die Zielgruppe der Fragebogenerhebung waren tschechische Autor_innen und ausübende Künstler_innen. Bei der Verbreitung des Fragebogens wurden wir von Berufsverbänden von Künstler_innen, Kunstschulen und VGen unterstützt. Unsere Partner_innen nutzten die Datenbanken ihrer Mitglieder (Mailinglisten), um die Befragten anzusprechen. Insgesamt wurden mehr als 4.000 Kulturschaffende erreicht, die Rücksendung des Fragebogens lag bei rund zehn Prozent. Da uns keine vollständige Liste aller Einheiten der Basisdatei vorliegt (und auch keine solche existiert), ist eine aussagekräftige Beurteilung der Qualität der angesprochenen Stichprobe hinsichtlich ihrer Repräsentativität nicht möglich. Insofern erfüllt unsere Erhebung eher die Charakteristika der Umfrage (Selbstselektion der Befragten) und ihre Schlussfolgerungen können daher nicht als repräsentativ angesehen werden

(schon gar nicht im statistischen Sinne). Die erhobenen Daten wurden anschließend mit dem Statistikprogramm SPSS verarbeitet.

Insgesamt wurden 373 valide, vollständig ausgefüllte Fragebögen gesammelt. Mit 73 % bestand die überwiegende Mehrheit der teilnehmenden Befragten aus Frauen. Ebensoviele (73 %) waren zum Zeitpunkt der Datenerhebung über 45 Jahre alt, wobei die Altersgruppe der Sechzigjährigen und darüber mit 38 % die stärkste im Bestand war. An der Umfrage nahmen vorwiegend in Großstädten lebende Künstler_innen teil – 68 % der Befragten arbeiten in Gemeinden mit mehr als 100.000 Einwohnern und 56 % der Befragten sind in Prag tätig. Der Fragebogen wurde wie angenommen insbesondere von berufsmäßigen Künstler_innen ausgefüllt, die in den behandelten Kreativbereichen aktiv tätig sind. Für zwei Drittel (66 %) der Befragten stellt der Künstlerberuf die Haupteinnahmequelle dar. 82 % der Befragten betreiben ihre Tätigkeit im Bereich der Kunst als Freiberufler d.h. in Form eines Einzelunternehmens einer natürlichen Person (selbstständig erwerbstätige Personen). Der Rest der Befragten (18 %) hat den Status von Arbeitnehmer_innen im Bereich Kunst. 72 % der Befragten schlossen eine gewisse formale künstlerische Ausbildung – meistens an einer Universität (Akademie der Bildenden Künste Prag, Akademie der musischen Künste in Prag) – ab. Unter den Kunstfachschulen dominierten Musikfachschulen. Abbildung 11 gibt einen Überblick über die Art der künstlerischen Tätigkeit, d.h. in welchen künstlerischen Zweigen die Befragten tätig sind.

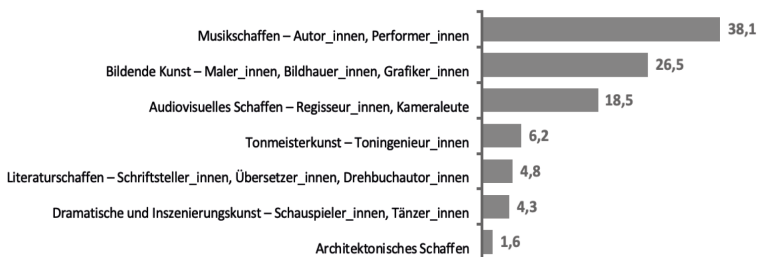


Abbildung 11: Art der künstlerischen Tätigkeit der Befragten – in % (N=373)

Fast 80 % der befragten berufsmäßigen Künstler_innen werden derzeit von einer VG vertreten. Einen deutlich geringeren Anteil gab es unter Künstler_innen, die sich der bildenden Kunst widmen (67 % von ihnen lassen sich vertreten), und Künstler_innen im Bereich der dramatischen und Inszenierungskunst (nur 44 % von ihnen lassen sich vertreten). Als Einrichtungen, mit denen die befragten Künstler_innen in einem Vertragsverhältnis standen, wurden OSA, INTERGRAM, DILIA, OOA-S, OAZA und Gestor angeführt.

Nur 18% der befragten Künstler_innen gab in der Befragung ihr monatliches Bruttoeinkommen an. Fast ein Drittel (31 %) von ihnen fiel in die Einkommenskategorie von 30.001 CZK bis 40.000 CZK,¹⁵ die dem Medianeinkommen in Tschechien entspricht. 77 % verdienen monatlich weniger als 50.000 CZK.¹⁶ Die Höhe der angegebenen Einnahmen, die aus den durch die VGen erhobenen Gebühren fließen, war sehr unterschiedlich. Nicht einmal ein Viertel der Befragten (24 %) gab einen konkreten Betrag an. Die Spannweite der Einkommen umfasste Vergütungen in der Größenordnung von Hunderten tschechischen Kronen monatlich bis hin zu Hunderttausenden tschechischen Kronen.

5.1 Allgemeine Zufriedenheit mit den Bedingungen für kreatives Arbeiten in der Tschechischen Republik

Die allgemeine Zufriedenheit der befragten hauptberuflich tätigen Künstler_innen mit ihrem Wirken in der Kunstbranche untersuchten wir in unserem Fragebogen mit mehreren Fragen. Die erste von ihnen war einfach formuliert: »*Wie zufrieden sind Sie aktuell mit den Bedingungen für Ihr kreatives Arbeiten?*« Die Befragten konnten ihre Zufriedenheit auf einer klassischen fünfstufigen Wortskala (1 = *eindeutig zufrieden*, 2 = *eher zufrieden*, 3 = *weder zufrieden noch unzufrieden*, 4 = *eher unzufrieden*, 5 = *eindeutig unzufrieden*) zum Ausdruck bringen.

¹⁵ Das entspricht etwa 1.223,28 EUR bis 1.630,99 EUR gem. des Umrechnungskurses der tschechischen Nationalbank zum 25.1.2022 (1 EUR = 24,525 CZK). Der Kurs wurde weiter in diesem Text benutzt.

¹⁶ D.h. etwa 2.038,74 EUR.

Das Ergebnis, die – allgemeine – Zufriedenheit mit dem Arbeiten in Kreativberufen, war in unserer Befragung im Grunde durchschnittlich. Der daraus resultierende Durchschnitt erreichte den Wert von 2,9 Punkten, also eine mittlere, moderate Bewertung. 43 % der Befragten wählten eine der positiv gestimmten Antworten (*eindeutig zufrieden bzw. eher zufrieden*), ein ganzes Viertel (26 %) blieb dann in der Aussage neutral (weder zufrieden noch unzufrieden). In allen oben genannten Segmenten (Branche, Alter, Geschlecht, arbeitsrechtlicher Rahmen der Berufsausübung) waren die Antworten praktisch identisch und die Abweichungen nicht signifikant. Die einzige Ausnahme bildeten Personen, die in einem befristeten oder unbefristeten Arbeitsverhältnis angestellt waren – diese Untergruppe war von allen Befragten am zufriedensten. Ihre durchschnittliche Zufriedenheit lag bei 2,3 Punkten – 65 % aller befragten Arbeitnehmer_innen wählten eine der positiv orientierten Antworten auf diese Frage.

An die allgemein formulierte Frage schloss sich eine weitere an, in der die Befragten die Gelegenheit bekamen, kritische Umstände der Arbeit in einem Kunstbereich zu präzisieren. Die Frage war wie folgt formuliert: »*Womit konkret sind Sie unzufrieden?*« Die Frage war offen, die Befragten hatten die Möglichkeit, beliebige Umstände oder Probleme anzugeben, die ihnen die Ausübung ihres Berufes erschweren. Als Antworten erhielten wir Anmerkungen, die vor allem den Mangel an finanziellen Mitteln in der gesamten Branche bzw. eine generelle Unterbezahlung der künstlerischen Arbeit kritisch bewerteten. Dieses Thema spiegelte sich in fast der Hälfte aller erfassten Antworten wider. Des Weiteren wurden geringe Unterstützung seitens des Staates und der Gemeinden sowie auch das als unzureichend angesehene System der Kunstförderungen in der Tschechischen Republik erwähnt. Auch der rechtliche und steuerliche Rahmen für die Ausübung künstlerischer Berufe in der Tschechischen Republik wurde kritisiert.

Am Ende fragten wir, welche Veränderungen oder Maßnahmen für die Ausübung ihres Berufes hilfreich wären. Die Frage war wieder offen formuliert: »*Was würde Ihrer Meinung nach zur Verbesserung der Bedingungen in Ihrem Künstlerberuf beitragen?*« Auch in diesem Teil des Fragebogens erhielten wir konsistente Antworten, die den vorstehend präsentierten Feststellungen

entsprachen. Am häufigsten wurden Antworten verzeichnet, die sich auf notwendige Änderungen der finanziellen Bewertung künstlerischer Berufe bezogen. Um eine bessere Position auf dem Arbeitsmarkt zu erreichen, wurden die Notwendigkeit einer gemeinsamen Interessensdurchsetzung und die Forderung nach Einführung eines offiziellen Künstlerstatus in der Tschechischen Republik wiederholt. Einige Empfehlungen wurden auch an VGen und ihre Dienstleistungen gerichtet, sowohl hinsichtlich der Vergütungshöhe als auch weiterer, ergänzender Dienstleistungen, wie z.B. die juristische Unterstützung der Künstler_innen in Urheberrechtsstreiten, die Einführung einer Datenbank des bildenden Schaffens bei einer VG, die Verbesserung der Kommunikation seitens der VGen, ein besserer Rechtsschutz der Urheber_innen oder eine bessere Erbringung juristischer Dienstleistungen.

5.2 Präferenz für die von VGen angebotenen SKB-Dienstleistungen

Diese Thematik wurde von uns anhand einer Gruppe von drei aufeinanderfolgenden Fragen erhoben. Zunächst unterteilten wir die existierenden Unterstützungsleistungen in drei Unterkategorien: Bildung, Soziales und Kultur (siehe Abschnitt 2). Für jede dieser Unterkategorien stellten wir anschließend eine selbstständige geschlossene Frage, bei der die Befragten aus einer vorgelegten Liste mit konkreten Aktivitäten diejenigen auswählen sollten, die sie für sinnvoll und förderlich für ihre Tätigkeit hielten. Die Auswahl – eine Präferenz für diese Aktivitäten – erfolgte anhand einer fünfstufigen Wortskala (1 = *eindeutig erwünscht*, 2 = *eher erwünscht*, 3 = *eher nicht erwünscht*, 4 = *eindeutig nicht erwünscht*, 5 = *ich weiß nicht, es bezieht sich nicht auf mich*).

5.2.1 Prioritäten der Künstler_innen im Angebot an Bildungsdienstleistungen

Im Rahmen der Unterstützungsaktivitäten im Bereich Bildung legten wir den Befragten neun konkret formulierte Dienstleistungen zur Beurteilung vor. Die Ergebnisse sind in Abbildung 12 dargestellt. Wir vereinigten darin

zur besseren Übersichtlichkeit sowohl beide positiven (eindeutig erwünscht, eher erwünscht) als auch beide negativen (eindeutig nicht erwünscht, eher nicht erwünscht) Varianten. Die Ergebnisse in der Abbildung reichten wir absteigend nach Maß der Akzeptanz der einzelnen Unterstützungsbereiche seitens der Befragten.

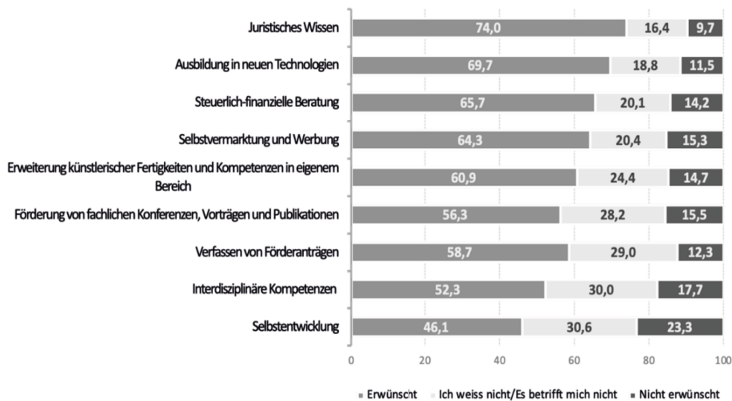


Abbildung 12: Präferenzen der Künstler_innen im Bereich der von den VGen zu erbringenden Bildungsdienstleistungen – in % (N=373)

Aus den Ergebnissen folgt, dass alle angebotenen Unterstützungsleistungen von den Befragten positiv angenommen wurden. In keinem einzigen Fall überwog eine ablehnende Haltung. Die positive Akzeptanz der angebotenen Unterstützungsleistungen variiert jedoch. Eine vorbehaltlos positive Akzeptanz fanden Bildungsleistungen, deren Erbringung seitens der VGen von mehr als zwei Dritteln der befragten ausübenden Künstler_innen begrüßt wurde. Es handelte sich namentlich um eine *Ausbildung zur Stärkung des rechtlichen Bewusstseins* (eine der positiven Antworten wählten 74 % der Befragten), *Ausbildung in neuen Technologien* (70 % haben eine positive Einstellung) und schließlich eine *Ausbildung zur Stärkung des steuerlich-finanziellen Bewusstseins* für die Ausübung eines Künstlerberufes (insgesamt 66 % positive Reaktionen). Die Reihenfolge weiterer Dienstleistungen ist in der Abbildung dargestellt.

Die größten Abweichungen von den Gesamtpräferenzen fanden sich vor allem bei Befragten unterschiedlicher Altersgruppen. Spezifische Prioritäten betreffend Bildungsdienstleistungen wurden bei Künstler_innen der jüngsten Altersgruppe (bis 30 Jahre) verzeichnet, bei denen Bildungskurse zur *Entwicklung künstlerischer Fertigkeiten und Kompetenzen in eigenem Bereich* (84 %), *Selbstvermarktung und Werbung* (80 %) und *Stärkung des steuerlich-finanziellen Bewusstseins* (72 %) unter den Bildungsinhalten am meisten bevorzugt wurden.

5.2.2 Prioritäten der Künstler_innen im Angebot an Sozialdienstleistungen

Was die Möglichkeiten in Bezug auf die Erbringung von Sozialdienstleistungen anbelangt, wurden den Befragten zwölf spezifische Bereiche vorgelegt, in denen die VGen die ausübenden Künstler_innen unterstützen könnten. Die Frage bezüglich der *Unterstützung der Übersetzer von Coverversionen* wurde nur der relevanten Personengruppe – den Musiker_innen – gestellt. Präferenzen aller Befragten werden in Abbildung 13 präsentiert.

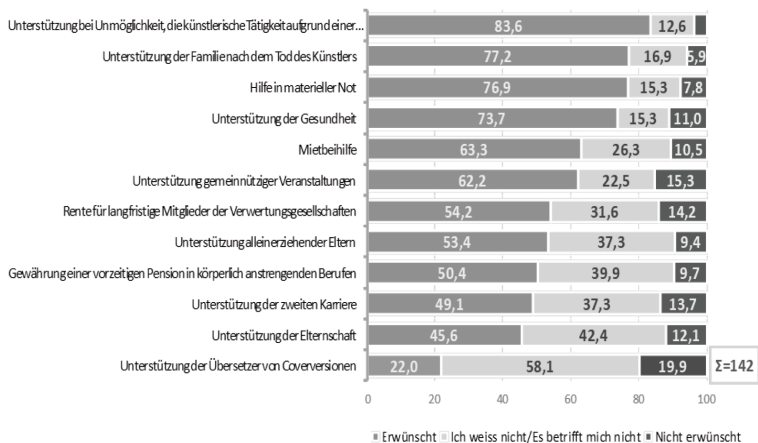


Abbildung 13: Präferenzen der Künstler_innen im Bereich der von den VGen zu erbringenden Sozialdienstleistungen – in % (N=373)

Auch das vorgelegte Angebot an Sozialdienstleistungen war überwiegend von Akzeptanz geprägt – in keinem einzigen Fall überwogen ablehnende Haltungen. Ein Gruppenkonsens (diese Dienstleistungen würden mehr als drei Viertel der Befragten begrüßen und gleichzeitig nahm nicht einmal ein Zehntel der Befragten eine ablehnende Haltung dazu ein) herrschte über die *Unterstützung bei Unmöglichkeit, die künstlerische Tätigkeit aufgrund einer langfristigen Arbeitsunfähigkeit auszuüben* (84 % der Befragten markierten eine der zustimmenden Antworten), *Unterstützung der Familie nach dem Tod des Künstlers* (77 % der Befragten würden diese Dienstleistung begrüßen) und *Hilfe in materieller Not* (77 % der zustimmenden Antworten). Die weitere Reihenfolge der bevorzugten Dienstleistungen kann Abbildung 13 entnommen werden.

Bei der möglichen Erbringung sozial ausgerichteter Unterstützungsleistungen konnten interessante Abweichungen in ihrer Akzeptanz nach weiteren Klassifikationskategorien, insbesondere nach dem Alter, beobachtet werden. Eine Unterstützung in Form einer *Mietbeihilfe (Ateliers, Studios, Proberäume)*, die 63 % der Befragten begrüßen würden, fand bei Künstler_innen unter 30 Jahren am meisten Anklang (84 % der jüngsten Künstler_innen würden so eine Unterstützung begrüßen). Im Gegenteil dazu war eine Rente für langjährige Mitglieder der VGen (insgesamt 54 % der positiven Antworten) nur für 8 % der Künstler_innen unter 30 Jahren akzeptabel. Vom gesamten Spektrum der Sozialdienstleistungen erreichte die *Unterstützung der Übersetzer von Coverversionen* (sog. Subtext-Dichter_innen) die geringste allgemeine Akzeptanz.¹⁷ Obwohl sich nur Musiker_innen zu dieser Form der Unterstützung äußerten, wählten nur 22 % von ihnen eine der positiven Antworten im Fragebogen aus. Für die meisten von ihnen (58 %) war eine ähnlich ausgerichtete Unterstützung irrelevant.

17 Dies betrifft solche Fälle, in denen der Autor des Subtextes (tschechischer Übersetzung eines Liedes) eine Übersetzung ohne Honorar anfertigt, da die ausländische Musikverlegerin ihre Zustimmung zur Umtextung ins Tschechische davon abhängig gemacht hat, dass sie alle Tantiemen des tschechischen Subtextes erhält. In diesen Fällen zahlt OSA den Subtextern eine Entschädigung in Höhe der entgangenen Lizenzgebühren.

5.2.3 Prioritäten der Künstler_innen im Angebot an Kulturdienstleistungen

Der dritte Bereich der zu erbringenden Unterstützungsleistungen, zu denen die Befragten Stellung nehmen sollten, waren kulturelle Unterstützungsleistungen. Wir unterbreiteten den Künstler_innen 13 konkrete Vorschläge, wobei es sich in sieben Fällen um Dienstleistungen allgemeiner Art handelte, die von allen befragten Künstler_innen in Anspruch genommen werden konnten, und in sechs Fällen um spezifische Unterstützungsleistungen, die sich nur auf einen bestimmten Bereich des künstlerischen Schaffens konzentrierten.

Eine allgemein orientierte Kulturförderung und alle vorgeschlagenen Arten davon wurden in unserer Befragung insgesamt am positivsten angenommen. Die vorgeschlagenen Arten der Kulturförderung scheinen diese massive Zustimmung ihrer Unspezifität und Konfliktfreiheit zu verdanken. Der Durchschnitt der zustimmenden Stellungnahmen zu den unterbreiteten Vorschlägen erreichte einen Anteil von 68 %. Ein Fünftel der Befragten nahm in der Bewertung eine neutrale, moderate Stellung ein und nur durchschnittlich jede_r neunte berufsmäßige Künstler_in (12 %) würde die vorgeschlagenen Arten der Kulturförderung verwerfen. Die festgestellten Präferenzen aller Befragten sind in Abbildung 14 dargestellt.

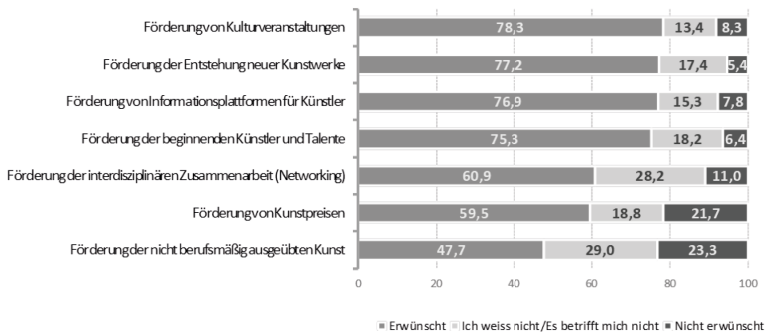


Abbildung 14: Präferenzen der Künstler_innen im Bereich der von den VGen zu leistenden Kulturförderung – in %

Allgemeine Vorschläge für eine *Förderung von Kulturveranstaltungen* (78 % Zustimmung), für eine *Förderung der Entstehung neuer Kunstwerke (Kreativstipendien, Auslandsaufenthalte)*, für eine *Förderung von Informationsplattformen für Künstler_innen* und schließlich für eine *Förderung der beginnenden Künstler_innen und Talente* wurden absolut übereinstimmend angenommen (jeweils 75 bis 77 %). Bei keinem der genannten Beispiele überstieg die Ablehnungsrate 10 %. Sowohl die Künstler_innen in allen untersuchten Fachzweigen als auch die Angestellten und Selbstständigen in diesen Fachzweigen sind sich darüber einig, dass diese vier Arten der Förderung des künstlerischen Schaffens als die wichtigsten und nützlichsten verstanden werden sollen. Eine spezifische Stellung unter allen bisher kommentierten Arten der Förderung von Kulturaktivitäten nahm die letzte den Befragten zur Beurteilung vorgelegte Kategorie ein. Es handelte sich um die Möglichkeit einer *Förderung der nicht berufsmäßig ausgeübten Kunst*. Obwohl auch in diesem Fall die Mehrheit aller Befragten eine zustimmende Meinung be kundete (48 % würden ähnlich ausgerichtete Dienstleistungen begrüßen, ein Fünftel sogar *eindeutig*), überrascht es nicht, dass sich ein ganzes Drittel neutral äußerte (*»ich weiß nicht, es bezieht sich nicht auf mich«* war die Antwort von 29 % der Befragten). Ein weiteres Viertel wählte eine der ablehnenden Antworten, da sich in der Befragung vor allem berufsmäßige, in verschiedenen Kunstbereichen tätige Künstler_innen äußerten. Die größte Fürsprache fand die *Förderung der nicht berufsmäßig ausgeübten Kunst* unter den Künstler_innen im Bereich der dramatischen und Inszenierungskunst (63 % der Theaterleute würden diese Förderung begrüßen), das geringste Verständnis äußerten demgegenüber der befragte Architekt_innen (66 % lehnten sie ab).

Der zweite Teil der Frage bestand in einer Erhebung der Ansichten über eine Förderung der Berufsvereinigungen. Die befragten berufsmäßigen Künstler_innen äußerten sich darin über ihre Berufseinrichtungen. Und zwar mit Ergebnissen, die in Abbildung 15 dargestellt sind.

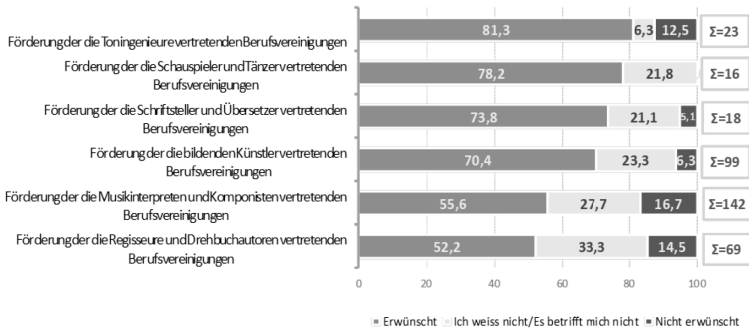


Abbildung 15: Einstellungen der Künstler_innen zur Förderung der Berufsvereinigungen seitens der VGen – in %

Am markantesten war die Überzeugung über die Notwendigkeit einer Förderung von Berufsvereinigungen unter Toningenieur_innen (81 % Befürwortung), Schauspieler_innen und Tänzer_innen (78 %) sowie auch unter Künstler_innen im Bereich der literarischen Kunst (74 %). Eine deutliche Unterstützung für eine Förderung von Berufsvereinigungen stellten wir auch unter den befragten bildenden Künstler_innen (70 %) fest. Am wenigsten (obwohl immer noch mehrheitlich) entgegenkommend zeigten sich zur Förderung der Tätigkeit der Berufsorganisationen die Musiker_innen (56 % Befürwortung) sowie auch Drehbuchautor_innen und Regisseur_innen (52 % Befürwortung). Die Ergebnisse weisen keine eindeutige Korrelation zwischen den festgestellten Einstellungen und der Tatsache auf, ob der Künstler oder die Künstlerin derzeit von einer VG vertreten wird. Eine Motivation für eine Förderung der Berufsvereinigungen können gleichermaßen sowohl die Zufriedenheit mit den bestehenden Dienstleistungen und der Tätigkeit der Vereinigung (der VG) als auch die durch ihren kleinen Einfluss und ein Niveau der erbrachten Dienstleistungen verursachte Frustration darstellen.

5.3 Einstellungen der Künstler_innen zur Erbringung von SKB-Dienstleistungen

Wir erklärten den befragten Künstler_innen im Rahmen einer umfassend formulierten Frage, woher die zur Erstattung der zu erbringenden SKB-Dienstleistungen verwendeten Mittel stammen (prinzipiell ist das einheitlich bei allen tschechischen VGen), und interessierten uns dafür, wie die Befragten zur Umverteilung der Vergütungen im Rahmen der kollektiven Wahrnehmung von Schutzrechten stehen. Die zusammenfassenden Ergebnisse zeigen deutlich, dass die Künstler_innen mehrheitlich dem Konzept der Umverteilung nicht adressierter Vergütungen im Rahmen der kollektiven Wahrnehmung von Schutzrechten zustimmen. 54 % der befragten berufsmäßigen Künstler_innen sind mit diesem Modell der Förderung von SKB-Dienstleistungen einverstanden. Nur 4 % der Befragten äußerten sich zudem in der Antwort auf diese Frage negativ. Gleichzeitig wird aus der Struktur der erfassten Antworten deutlich, dass ein erheblicher Anteil der befragten berufsmäßigen Künstler_innen kein klares Bewusstsein darüber hat, wie das System der Erbringung von SKB-Dienstleistungen seitens der VGen umgesetzt wird: So wählten 42 % der Befragten die neutrale Antwort »ich habe keine Meinung darüber«. Das kann Unkenntnis oder Interesselosigkeit implizieren.

Die markanteste Unterstützung für das vorgestellte Umverteilungssystem verzeichneten wir bei Künstler_innen in der mittleren Altersgruppe (30–44 Jahre), Vertreter_innen der Musikbranche und der audiovisuellen und literarischen Kunst, die es zu zwei Dritteln unterstützten. Im Gegenteil: Die Vertreter_innen der dramatischen und Inszenierungskunst zeichneten sich durch eine eher reservierte Haltung aus – von ihnen stammte auch der größte Anteil ablehnender Antworten (12 % gegen das vorgeschlagene Konzept). Gründe, die einige Befragte zur Ablehnung dieses Umverteilungsmodells veranlassten, waren beispielsweise:

- »auch so ist es wenig Geld«
- »ich denke, der Staat sollte es tun«
- »mir sind die Zuständigkeiten bei der Beschlussfassung nicht klar, welche Dienstleistungen und für wie viel Geld erbracht würden«

- »das Geld gehört den ausübenden Künstlern«
- »das Problem besteht darin, dass die VGen nicht einmal die grundlegenden Dienstleistungen erbringen, die sie erbringen sollen – die Urheberrechtsberatung«

5.4 Bevorzugte Informationswege über das Angebot an zu erbringenden SKB-Dienstleistungen

Des Weiteren wurde gefragt, auf welche Art und Weise über das Angebot an Unterstützungsleistungen seitens der VGen informiert werden sollte. Die Befragten neigten eindeutig zu elektronischen Kommunikationskanälen. Alle drei digital bereitgestellten Kommunikationswege (*E-Mail-Newsletter*, *Homepage der VG*, *soziale Netzwerke*) zwischen den Befragten werden eindeutig bevorzugt.

Im letzten Teil des Fragebogens erhoben wir die Einstellungen der befragten Künstler_innen zur allgemeinen bzw. eingeschränkten Verfügbarkeit der SKB-Dienstleistungen. Uns interessierte, ob es den Künstler_innen nach angemessen sei, diese Dienstleistungen an alle zu erbringen, oder diese nur denjenigen Künstler_innen zur Verfügung zu stellen, die von einer VG vertreten werden. Die erhobenen Daten zeigen deutlich, dass der Zugang zu den von den VGen zu erbringenden Unterstützungsleistungen nach Meinung der Befragten bis zu einem gewissen Grad privilegiert sein sollte. In allen verfolgten Bereichen unserer Befragung herrschte die Meinung vor, dass nur Künstler_innen, die von einer VG vertreten werden, diese Dienstleistungen in Anspruch nehmen sollten. Am deutlichsten zeigte sich diese Stellungnahme bei den Sozialdienstleistungen (60 % der befragten Künstler_innen würden den Zugang nur auf vertretene Künstler_innen einschränken). Im Allgemeinen gilt: Je älter die Künstler_innen, desto mehr bevorzugten sie den eingeschränkten Zugang zu den angebotenen Dienstleistungen. Unterschiede in den Einstellungen zu diesem Problem gab es auch zwischen den vertretenen Künstler_innen (die viel stärker von der Notwendigkeit eines eingeschränkten Zugangs zu den angebotenen Dienstleistungen überzeugt waren) und denjenigen, die bisher in keinem Vertragsverhältnis mit einer

VG standen (diese würden die Inanspruchnahme der Dienstleistungen natürlich allen ermöglichen). Die Struktur der Antworten kann Abbildung 16 entnommen werden.

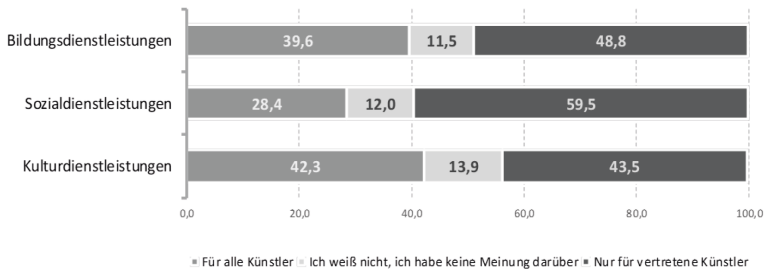


Abbildung 16: Verfügbarkeit der von VGen zu erbringenden Dienstleistungen – in % (N = 373)

6. Schlussfolgerungen

Aus der durchgeführten Studie können mehrere Erkenntnisse abgeleitet werden, von denen einige intuitiv zu erwarten, andere jedoch überraschend waren. Was die Beziehung zum Institut der kollektiven Rechtewahrnehmung betrifft, ist sie bei vielen Urheber_innen negativ, insbesondere in Bezug auf den OSA, obwohl sich die Arbeitsweise der VGen im Prinzip nicht unterscheidet – im Gegenteil, der OSA stellt aus der Sicht der Verwaltungsaufwendungen (am niedrigsten in Tschechien – regelmäßig bei etwas über 10 %) die vorbildlichste VG in Tschechien dar. Auf der anderen Seite ist der OSA als die größte VG ein häufiges Ziel der Kritik. Dennoch griffen die befragten Urheber_innen trotz gelegentlicher Kritik nicht zu einer pauschalen Verurteilung des Systems der kollektiven Rechtewahrnehmung, das für sie in unterschiedlichem Maße entweder ein symbolisches Zusatzeinkommen oder eine grundlegende Einkommensquelle für den Lebensunterhalt darstellt.¹⁸

¹⁸ Es hängt von der Art und Weise des Schaffens ab – anders ist es bei der von den VGen vorherrschend wahrgenommenen Musik und anders bei anderen Arten des Schaffens. Unterschiede gibt es auch unter Mitgliedern des OSA, für häufig

Etwas überraschend kann der Schluss sein, dass jene Kreativschaffenden eine allgemein größere Zufriedenheit mit ihrem Berufsleben bekundeten, die in einem Arbeitsverhältnis beschäftigt waren, obwohl allgemein bekannt ist, dass Löhne und Gehälter im Kulturbereich zu den niedrigsten in der gesamten Volkswirtschaft gehören¹⁹ und man als Freiberufler_in mehr verdienen kann. Diese Tatsache kann durch die Covid-19-Epidemie stark beeinflusst sein, in der die Beschäftigten aufgrund der Lohnfortzahlung nicht wie ihre freiberuflichen Kolleg_innen in Not gerieten.

Die Befragten bestätigten im Allgemeinen, dass die VGen ein »PR-Problem« haben, und äußerten den Wunsch nach einer besseren und intensiveren Kommunikation seitens der VGen, welche die Prinzipien ihrer Arbeitsweise einfacher erklären können und auch über ihre sonstigen Aktivitäten, d.h. die SKB-Dienstleistungen, besser informieren sollten. Ihre Erbringung könnte zusammen mit einem verbesserten Marketing den Identifikationsgrad des Einzelnen mit der »eigenen« VG gewiss steigern.²⁰ Im Allgemeinen scheinen sich die Befragten eher ein größeres als ein kleineres Maß an Erbringung von SKB-Dienstleistungen zu wünschen (obwohl diese aus dem Inkasso der VG finanziert werden, das sonst an die Rechtsinhaber_innen zu verteilen wäre, insbesondere im Bereich der Kulturförderung). Die VGen sollten jedoch

gespielte Urheber_innen stellen die Einnahmen von der VG das entscheidende Einkommen dar.

19 Nach den letzten Daten des tschechischen Statistikamtes betrug der durchschnittliche Lohn in der Volkswirtschaft im dritten Quartal 2021 ca. 37.499 CZK (1.529,01 EUR). Der Kultursektor mit einem Durchschnittslohn von 32.615 CZK (1.329,87 EUR) liegt auf Platz 16 von insgesamt 20 Wirtschaftszweigen, gefolgt von Abfall- und Wasserwirtschaft, administrativen Unterstützungsdiensten, Gastgewerbe (mit einer hohen Dunkelziffer ergänzt durch Trinkgelder) und »Sonstige Dienste«. Český statistický úřad: Průměrné mzdy – 3. čtvrtletí 2021, <https://www.czso.cz/csu/czso/cri/prumerne-mzdy-3-ctvrtleti-2021>, letzter Aufruf 30.11.2021.

20 Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass das vorsichtige Informieren über die SKB-Dienstleistungen auch darauf zurückzuführen ist, dass die VGen nicht jene Rechtsinhaber_innen allzu sehr verärgern wollen, die die SKB-Dienstleistungen wenig oder gar nicht in Anspruch nehmen können, wie beispielsweise Verleger_innen oder Herausgeber_innen.

aufpassen, dass sie den Interessen²¹ einer Schöpfergruppe nicht Vorrang vor den Interessen einer anderen geben.²²

Unabhängig von den angebotenen SKB-Dienstleistungen erschien wiederholt als ein grundsätzliches Thema die Unterfinanzierung der Kultur. Die Kreativschaffenden beschwerten sich über die Unmöglichkeit, im Rahmen einer Tarifverhandlung mit den Nutzer_innen über ihre Vergütungen²³ und allgemein über niedrige Einnahmen aus den Urheberrechten zu verhandeln. Es ist zum Beispiel signifikant, dass die VG OAZA, die im Vergleich zu den anderen VGen gleichsam transparent ist und höhere Verwaltungsaufwendungen hat (logischerweise bei den niedrigen Einnahmen), das absolute Vertrauen und Zufriedenheit bei den vertretenen Toningenieur_innen genießt. Wir führen das auf die vergleichsweise hohen Einnahmen aus den Urheberrechten bei den vertretenen Toningenieur_innen zurück, was für die persönliche Einstellung der Vertretenen ausschlaggebend sein kann.

Unsere Untersuchung hat relativ zuverlässig verifiziert, welche Art der Unterstützung durch VGen von den Kunstschaffenden am meisten geschätzt wird. Allerdings gibt es noch keinen Hinweis darauf, dass diese »Nachfrage« wirklich auf das ideal strukturierte »Angebot« trifft. Mit anderen Worten: Ein geeignetes Folgethema der folgenden Umfrage wäre sicherlich eine detaillierte Analyse der tatsächlich erbrachten Unterstützungsleistungen durch die VGen und zwar quantitativ (Wie viele konkrete Aktivitäten werden in einem Kalenderjahr umgesetzt? Mit welchem Budget? Mit welcher Inter-

21 Zur internen Mitglieder- und Interessensstruktur einer VG siehe den Beitrag von Jonas Weigel zur GVL in diesem Band.

22 Die Unterstützung in der Elternschaft fand beispielsweise bei der jüngeren Generation, insbesondere unter Frauen, großen Anklang, während die ältere Generation, insbesondere Männer, sie für nicht notwendig hielten. Im Gegenteil: Eine Altersvorsorge wurde von älteren und nicht von jungen Informant_innen unterstützt.

23 Es ist darauf hinzuweisen, dass nach der Verwaltungspraxis des tschechischen Amtes für Wettbewerbsschutz jegliche Tarifverhandlungen freiberuflicher Kreativer ein rechtswidriges Kartell darstellt. Obwohl die Stimmen nach der Einführung einer gesetzlichen Ausnahme für Tarifverhandlungen mit Nutzerverbänden zunehmen, ist dies noch nicht geschehen.

vention der Zielgruppe?) als auch qualitativ (Kontakt zu den Empfängern dieser Leistungen und deren kritische Reflexion der erbrachten Leistungen).

Eine sonstige Untersuchung verdient die Frage der internen Machtverhältnisse in den VGen, sowie der Willensbildung; in unserem Fall in Bezug auf Entscheidungen über die Unterstützung bestimmter Projekte oder die Durchführung bestimmter Aktivitäten im Rahmen der SKB-Dienstleistungen.

7. Literaturverzeichnis

- Hartmanová, Dagmar, *Kolektivní správa autorských práv a práv souvisejících s právem autorským: historicko-teoretická studie: výklad platné právní úpravy včetně porovnání s právní úpravou vybraných evropských zemí, soutěžně právní aspekty kolektivní správy*, Prag 2000
- Hesmondalgh, David; Baker, Sarah, *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*, Abingdon 2010
- Kotišová, Johana, Devastating Dreamjobs. Ambivalence, Emotions, and Creative Labor in a Post-socialist Audiovisual Industry, *Iluminace*, 31, 4, 2019: 27–45
- Leška, Rudolf, Performers' Rights – A Central European Export, *Cambridge Handbook of Intellectual Property in Central and Eastern Europe*, hrsg. V. Mira T. Sundara Rajan, Cambridge 2019: 222–237
- Matějčičný, Tomáš, *Kolektivní správa autorských práv*, Prag 2014
- Moravcová, Hana, *Economic History of Authors' Rights and Creative Industries in Czechoslovakia*, Prag 2020
- Novotný, Jiří, Cesta vzhůru, *OSA 1919–1969: 50 let Ochranného svazu autorského*, hrsg. v. Marie Ernstová u. Karel Šrom, Prag 1969: 9–42
- Reiner, Martin, V rozporu se zákonem, <https://www.novinky.cz/kultura/salon/clanek/martin-reiner-v-rozporu-se-zakonom-90557>, letzter Aufruf: 30.11.2021
- Schlesinger, Philip; Waelde, Charlotte, Copyright and cultural work: an Exploration, *Innovation – The European Journal of Social Science Research*, 25, 1, 2012: 11–28
- Siciliano, Michael L., *Creative Control: The Ambivalence of Work in the Culture Industries*, New York 2021
- Smolka, Lucie, *Kolektivní správa v kontextu moderních technologií*, Prag 2021
- Street, John; Laing, Dave; Schroff, Simone, Regulating for creativity and cultural diversity: the case of collective management organisations and the music industry, *International Journal of Cultural Policy*, 24, 3, 2018: 368–386
- Towse, Ruth, Copyright and Artists: A View from Cultural Economics, *Journal of Economic Surveys*, 20, 4, 2006: 569–585
- Vojtíšková, Terezie, *Sazby odměn vybíraných kolektivními správcí*, Prag 2021

Autorinnen und Autoren

Monika Dommann hat Geschichte und Ökonomie studiert und ist seit 2013 Professorin für Geschichte der Neuzeit am Historischen Seminar der Universität Zürich. Ausgehend von einem Hintergrund in der Wirtschafts- und Sozialgeschichte und den Science and Technology Studies (STS) widmet sie sich den Entstehungsprozessen und den Auswirkungen von Technik, Medien, Infrastrukturen und Wissen in unterschiedlichen sozialen, kulturellen und politischen Kontexten vom 19. bis zum 21. Jahrhundert. 2014 erschien ihre Habilitationsschrift zur Mediengeschichte des Copyrights: *Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel*, Frankfurt a.M.: S. Fischer Wissenschaft 2014. (Englische Übersetzung: *Authors and Apparatus. A Media History of Copyright*, translated by Sarah Pybus, Ithaca, London: Cornell University Press 2019.)

Christine Fischer ist Musikwissenschaftlerin und derzeit als Lise Meitner-Fellow mit einem Forschungsprojekt zu sinfonischer Musik an der Schwelle zum 20. Jahrhundert am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien tätig. In ihrer Dissertation beschäftigte sie sich mit Maria Antonia Walpurgis (1724-1780) als Opernkomponistin, bevor sie als Förderungsprofessorin des Schweizerischen Nationalfonds ein interdisziplinäres Forschungsprojekt zur Aufführungspraxis früher italienischer Oper an der Schola Cantorum Basiliensis leitete. Ihre Forschungsschwerpunkte gruppieren sich um Musik und Gender, Diversität sowie Visualität.

Georg Fischer ist Soziologe und Journalist. 2019 wurde er mit einer Arbeit zum Thema *Urheberrecht und Kreativität in der samplingbasierten Musikproduktion* an der TU Berlin promoviert. Er war wissenschaftlicher Mitarbei-

ter an der TU Berlin, der HU Berlin sowie in einem BMBF-geförderten Forschungsprojekt zum Thema *Open Access in den Rechtswissenschaften*. 2017 forschte er für mehrere Monate am Fachbereich *Intellectual Property and Innovation Law* an der QUT Brisbane, Australien. Seit 2020 arbeitet Fischer als Redakteur bei iRights.info, einem journalistischen Portal, das zum Thema *Urheberrecht und Kreativität in der digitalen Welt* berichtet und informiert. Hauptsächlich befasst sich Fischer mit Verwertungsgesellschaften, empirischer Urheberrechtsforschung und dem Wandel der verlagsbasierten hin zur plattformgetriebenen Medienindustrie.

Konstantin Hondros ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Duisburg-Essen und beschäftigt sich mit Kreativprozessen in der Musik- und pharmazeutischen Wirtschaft, Einflüssen intellektueller Eigentumsrechte auf Kreativität und kreative Arbeit in Zusammenhängen von Auftragskreativität. Er promovierte 2021 zum Thema *Zum Verwechselln ähnlich. Praktiken liminaler Kreativität und die Produktion von Soundalikes*.

Stephan Klingner ist promovierter Informatiker und als Projektleiter im Bereich Forschung und Entwicklung am Universitätsrechenzentrum der Uni Leipzig sowie am Institut für Angewandte Informatik e.V. (InfAI) tätig. In diesem Rahmen leitet er zahlreiche Forschungsprojekte rund um die Themen Service Engineering, Wissensmanagement und Informationssysteme, vorrangig in den Domänen Musikwirtschaft und Precision Farming. Die Ergebnisse seiner Forschung sind in über 70 internationalen Konferenz-, Buch- und Journalbeiträgen publiziert. Darüber hinaus kennt er als freiberuflicher Musiker mit mehr als 700 gespielten Konzerten in den vergangenen 17 Jahren auch die Verwertungsprozesse aus Sicht Kreativschaffender. Weitere Informationen sind unter <https://stephanklingner.de> zu finden.

Rudolf Leška ist als Anwalt für Urheberrecht in Tschechien und in der Slowakei tätig. Er lehrt Urheber- und Medienrecht, insb. an der Prager Universität für Finanzen und Verwaltung, und sitzt der tschechischen ALAI-Landesgruppe vor.

Ulrike Luttenberger ist derzeit Doktorandin in Afrikastudien an der Universität Leipzig und war von 2019-22 Stipendiatin im Forschungsprogramm des DHIP und CREPOS »Die Bürokratisierung afrikanischer Gesellschaften«. In ihrer Forschung befasst sie sich mit verschiedenen Akteuren des Urheberrechts in der populären Musik in Senegal (Künstler_innen, VGen, Beziehungen zu (inter-)nationalen Organisationen) unter Verwendung eines anthropologischen Ansatzes. Zuvor war sie wissenschaftliche Koordinatorin des Frankreichzentrums der Universität Leipzig, arbeitete in einem Forschungsprojekt über Kartographie in Afrika im 19. Jahrhundert und war in der deutsch-afrikanischen Zusammenarbeit in mehreren afrikanischen Ländern und Organisationen tätig. Sie hat einen Bachelor in Afrikastudien der Universität Leipzig, wovon sechs Monate an der Universität Paris Diderot absolviert wurden, und einen Master in Interkultureller Personalentwicklung und Kommunikationsmanagement der Universität Jena.

Mihail Miller (M. Sc.) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an dem Rechenzentrum der Universität Leipzig (URZ) und dem Institut für Angewandte Informatik (InfAI). Seit 2018 arbeitet er an zahlreichen Themen im Zusammenhang mit der kollektiven Rechteverwaltung von Musikwerken. Das Spektrum reicht von den aktuellen Marktstrukturen und den damit verbundenen Dynamiken bis hin zu verfahrenstechnischen Zusammenhängen von technischen Lösungen für entstehende und bekannte Probleme. Musik ist für ihn eine Herzensangelegenheit und er forscht auf diesem Gebiet mit entsprechender Begeisterung.

Fabian Rack ist Rechtsanwalt bei iRights.Law und schreibt regelmäßig bei iRights.info. Er ist außerdem Wissenschaftlicher Mitarbeiter bei FIZ Karlsruhe (Leibniz Institut für Informationsinfrastruktur) im Bereich Immaterialgüterrechte unter der Leitung von Prof. Dr. Franziska Boehm. Er ist Mitglied und Autor bei Telemedicus.info. Seine Tätigkeitsschwerpunkte liegen im Urheber- und Datenschutzrecht.

Sabine Richly hat an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF den Master (MBA) im Studiengang »Digital Media Management« erworben. Sie ist zudem als Rechtsanwältin und Syndikusrechtsanwältin tätig.

Michal Tomčák ist Soziologe und erhielt 2017 seine Dissertation zum Thema Sozial- und Qualifikationsprofil von Marketingfachleuten an der Universität St. Cyril und Methodius in Trnava. Er arbeitet als Assistenzprofessor am Lehrstuhl für Marketingkommunikation an der Hochschule für Finanzen und Verwaltung in Prag und Most. Seine Forschungsaktivitäten sind hauptsächlich der analytischen und empirischen Arbeit für die Bedürfnisse der lokalen Verwaltung in der Region Nordböhmen gewidmet.

Jonas Weigel studierte Musikwissenschaft und Ethnologie. 2020 schloss er sein Studium mit einer Masterarbeit zur Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten (GVL) an der HU Berlin ab. Aktuell studiert er im Zweitstudium berufsbegleitend Medien- und Kommunikationswissenschaften (M.A.) an der Hochschule Fresenius und arbeitet als Kommunikationsreferent in der GVL. Außerdem ist er Gründer der Online-Marketing-Agentur c.connect.

Pavel Zahradka is an Associate Professor in the Department of Media Studies, Palacký University, Olomouc, and is affiliated with the Department of Film Studies, Charles University, Prague. He specializes in the ethics of digital media and the impact of copyright on cultural industries. In 2015 and 2016, with Reinold Schmücker (University of Münster) and Thomas Dreier (Karlsruhe Institute of Technology), he led the international research group Ethics of Copying at the Center for Interdisciplinary Research (ZiF), Bielefeld University. He was a principal investigator on a research project investigating the impact of the Digital Single Market strategy on the Czech audiovisual industry (2018-21) and currently he leads the project The COVID-19 pandemic as a catalyst for change in the distribution, presentation and monetization of cultural content online (funded by the Technology Agency of the Czech Republic).

Malte Zill studierte Historische und Systematische Musikwissenschaft sowie Rechtswissenschaften an der Universität Hamburg und promoviert an der Hochschule für Musik und Theater München zum Thema *Die STAGMA im ›Dritten Reich‹ – Die Instrumentalisierung des musikalischen Urheberrechts im europäischen Kontext*. Er war Stipendiat des Doktorandenkollegs Geisteswissenschaften der Universität Hamburg, des Deutschen Historischen Instituts in Rom sowie der Stiftung Ettersberg in Weimar.

